L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 9 F
MARS 1978
N° 246

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

Comité de Patronage :

M. Marcel LANDOWSKI, Inspecteur Général de l'Instruction Publique.

M. Jacques CHAILLEY Inspecteur Général de l'Instruction Publique (Musique), Professeur d'Histoire de la Musique à la Sorbonne, Directeur de la Schola Cantorum.

Mme J. AUBRY, Chargée de Mission d'Inspection Générale.

M. Georges FAVRE, Docteur ès Lettres, Inspecteur Général honoraire de l'Instruction Publique.

M. Robert PLANEL, 1er Grand Prix de Rome, Inspecteur Général Honoraire de l'Enseignement Musical dans les Ecoles de la Ville de Paris et du département de la Seine.

Ancien Directeur de la Revue Conseiller Musical et Pédagogique de la Publication.

(*) **M. A. MUSSON**, Professeur Honoraire.

Rédacteurs :

M. Philippe ALLENBACH.

M. René BERTHELOT, Directeur Honoraire du Conservatoire d'Orléans, Vice-Président d'Honneur de l'Association Nationale des Directeurs de Conservatoires.

M. Olivier CORBIOT, Professeur d'Education Musicale au Lycée Henri-IV.

M. Roger COTTE, Assistant de Recherches à l'Université de Paris IV, Chargé de la Direction du Laboratoire de Musicologie, Docteur de l'Université, Professeur à la Schola Cantorum.

Mlle S. CUSENIER, Directrice U.E.R. Musique et Musicologie, Paris-Sorbonne.

Mme Amy DOMMEL-DIENY, Chargée de Cours à l'Institut de Musicologie à la Sorbonne.

M. Michel GUIOMAR, Professeur à l'Université de Paris-I-Panthéon- Sorbonne, Directeur du Centre de Recherches en Musique et Esthétique des Arts musicaux, Professeur d'Histoire de la Musique à la Schola Cantorum et au CNTE.

M. Yves HUCHER, Professeur de Lettres.

M. Alain LIEUZE, Professeur d'Education Musicale au Lycée Marcelin-Berthelot de Saint-Maur.

M. Pierre LOUPIAS, Représentant élu du personnel au Conseil de l'Enseignement général et technique.

M. Jean MAILLARD, Professeur d'Education Musicale au Lycée François-1er, Fontainebleau.

M. Jacques MURGIER, Directeur du Conservatoire de Reims, Vice-Président de l'Association des Directeurs des Conservatoires.

M. J.-M. THIL, Professeur d'E.M.

M. Paul PITTION, Professeur Honoraire

M. Henri VACHEY, Directeur du Conservatoire de Douai.

M. Jacques VEYRIER, Directeur du Conservatoire de Boulogne-sur-Mer

M. Pierre VILLETTE, Président de l'Association Nationale des Directeurs des Conservatoires et Ecoles de Musique.

(*) C'est à M. Musson, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 65	F. 80 —
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 85	F. 100 —
Abonnement de soutien		F. 120 —

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F. 9**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

DIRECTION :
E.G.P.: 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70

35ème Année Nº 246

MARS 1978

SOMMAIRE

La "Création" de Haydn, oratorio Biblique et Maçonnique

par
Jacques CHAILLEY

(1er article)

Il y a fort peu de temps que les historiens de la musique ont osé lever le «tabou» qui jusqu'alors interdisait tacitement d'évoquer la Franc Maçonnerie dans leur discipline. On sait mieux aujourd'hui la part importante prise en tous domaines par un mouvement qui a imprégné toute la pensée créatrice pendant près de deux siècles, et qui ne pouvait en conséquence laisser la musique hors de son influence. Celle-ci ne se limite pas à quelques cantates de Mozart et à la **Flûte Enchantée** ; de nombreux compositeurs, et non des moindres, tels Beethoven, Schubert, Liszt, Wagner, les uns «initiés», les autres non, n'ont pas échappé à son emprise, à des degrés divers. Haydn fut l'un d'entre eux, et de toutes ses oeuvres la **Création** est celle qui en porte le plus fortement la marque. Un bref rappel historique n'est sans doute pas inutile (1) avant d'aborder l'examen du problème proprement dit.



Fondée officiellement au début du XVIIIe s. en Angleterre (1717 : Grande Loge de Londres, 1723 : Constitutions d'Anderson), la Franc-Maçonnerie comptait 50 ans après 30 000 adhérents en France et 70 000 dix ans plus tard. En Autriche, où la Grande Loge fut constituée en 1742, elle groupait en 1784 62 loges, dont huit à Vienne, et l'on peut avancer que tout ce que la ville comptait d'esprits supérieurs était plus ou moins en liaison avec elle.

Contrairement à ce qu'elle tendit plus tard à devenir dans certaines obédiences (non dans toutes), et dans certains pays seulement (spécialement en France), la Franc-Maçonnerie du XVIIIe s., d'ambiance philosophique et humanitaire, était officiellement de caractère religieux et ne visait nullement à s'opposer à l'Eglise chrétienne. Trés tôt pourtant, elle se heurta à l'autorité pontificale, mais n'en recueillit pas moins la sympathie de nombreux membres du clergé, et non des moindres. Ce fut l' archevêque de Breslau qui favorisa le plus son entrée en Autriche, et il est probable que l'archevêque de Salzbourg, Colloredo, -le célèbre «patron» avec qui Mozart eut tant de démêlés, et qui était acquis à la «philosophie des lumières» - a été membre de la loge **Apollo** de sa ville. L'opinion du monde religieux à son égard était donc divisée, et ceci nous expliquera les réactions qui ont suivi la parution de la **Création**.

Dès 1738 parut la première condamnation officielle de Rome, la constitution **In eminenti** de Clément XII, confirmée en 1751 par le décret **Providas** de Benoit XIV. Mais les actes pontificaux devaient à cette époque, pour avoir force de loi, être promulgués par l'autorité civile : s'il en fut ainsi en Pologne, Espagne, Portugal et dans plusieurs républiques italiennes, ce ne fut le cas ni en France (opposition du Parlement), ni en Autriche où l'impératrice Marie-Thérèse, bien qu'hostile à l'Ordre, s'arrangea pour ne pas avoir à prendre officiellement position ; son fils Joseph II (regn. 1765-1790), favorable aux idées maçonniques, refusa toujours la promulgation romaine. Jusqu'en 1785, (c. à d. jusqu'à l'époque incluse où furent initiés Mozart d'abord, puis Haydn), la Franc-Maçonnerie connut à Vienne une période brillante. Puis la protection de Joseph II se fit encombrante : maniaque de la réforme, le souverain lui imposa à la fin de 1785 une «réorganisation» qui la désorganisa fortement. Elle n'en demeura pas moins officiellement admise, et le resta sous Léopold II (1790-1792 : c'est pendant ce court règne que parut la **Flûte Enchantée** et que mourut Mozart). Avec François II (1792-1835, l'empereur du **Gott erhalte Franz den Kaiser**), il se fit un brutal revirement, dû en partie aux évènements de France : Marie-Antoinette était la soeur de François, et la Franc-Maçonnerie était soupçonnée d'avoir eu partie liée avec la Révolution française. S'ensuivit une période incertaine (c'est ici que se place la **Création**, 1796) où l'activité maçonnique viennoise, sans vraiment se ralentir, devint peu à peu semi-clandestine avant d'être, à partir de 1810 environ, pourchassée par Metternich. D'où pour cette période, une volontaire discrétion des traces écrites qui rend souvent difficile le travail de l'historien ; deux musiciens au moins, Beethoven et Schubert, présentent tous les traits d'une appartenance maçonnique idéologique (avec pour Beethoven de fortes présomptions appuyées sur des témoignages) qu'aucun document d'archi-

ves n'est encore venu confirmer. Pour Mozart et Haydn, initiés avant ce que les Maçons de Vienne appelèrent la «**Hochmitternacht**» (le grand minuit), nous sommes au contraire parfaitement renseignés.

*

Il est curieux que tous les biographes aient jusqu'ici cité les faits qui vont suivre sans songer à rapprocher les dates d'un chapitre à l'autre, alors qu'il suffit d'en reconstituer les calendriers pour voir les évènements s'enchainer avec cohérence, mais aussi d'une manière toute différente de celle dont laisse l'image leur présentation habituelle en ordre dispersé.

Reprenons donc les faits. En décembre 1782, Mozart, qui n'est pas encore «initié», commence sous l'influence des quatuors russes de Haydn une série de quatuors (ceux qu'il lui dédiera par la suite, mais rien ne prouve qu'il ait encore, à ce moment, décidé de la dédicace). Les deux musiciens, alors, se connaissent peu (2). Le travail de Mozart, dont tout aspect maçonnique est absent, avance sans hâte : les trois premiers quatuors s'échelonnent sur une année entière (ce qui est long pour Mozart), de décembre 1782 à la fin de 1783, puis il s'écoule près d'un an avant le n° 4. C'est à ce moment - nous sommes à l'automne 1784 - que Haydn fait à Vienne un séjour un peu plus prolongé que d'habitude et que se noue vraiment son amitié avec Mozart. Il le rencontre fréquemment dans des séances de musique de chambre, où le plus souvent il tient le second violon et Mozart l'alto. Sa présence et l'ambiance de quatuor à cordes qui l'entoure donnent un coup de fouet à Mozart, et brusquement la cadence de composition de ses propres quatuors devient tout autre : les 3 derniers quatuors de la série seront écrits en moins de trois mois, et quelques jours seulement séparèrent le 6eme du 5eme. On en déduit l'impact profond de cette rencontre.

Mais cette période est aussi celle où Mozart entre dans la Franc-Maçonnerie. La cérémonie a lieu le 14 décembre 1784, un mois après la composition du 4ème quatuor en **si bémol**. Cet évènement marque profondément Mozart, et les deux quatuors 5 et 6, en **La et en Ut**, (dit «Les Dissonances»), qui sont les premières oeuvres écrites après l'initiation, sous l'impression directe de la cérémonie, s'en ressentent profondément : ils sont cette fois l'un et l'autre imprégnés de signification maçonnique (3).

Or c'est pendant cette période précise que Haydn à son tour décide d'adhérer à la Franc-Maçonnerie. Contrairement à Mozart, qui avait dès son enfance fréquenté les milieux maçonniques, il était resté longtemps étranger à ces mêmes milieux. Ce n'est guère que vers 1780 qu'apparaissent dans sa biographie des noms de Francs-Maçons notoires, comme l'éditeur Artaria, et encore n'y jouent-ils qu'un rôle de second plan. Son séjour à Vienne devait brusquement l'y plonger. Jacob cite parmi ses relations d'alors, outre naturellement Mozart lui-même, von Sonnenfels, Ignaz von Born, Michael Denis, Alxinger, Blumauer, Schikaneder, Greiner, Puchberg, Tost, tous maçons notoires. Von Kees et Van Swieten, chez qui Haydn fait de la musique avec Mozart, sont eux aussi Francs-Maçons, et nul n'ignore que le «papa» prend un plaisir particulier à fréquenter le salon de Madame von Genzinger, dont l'époux est Franc-Maçon. Le conseiller de cour von Greiner, chez qui il est également reçu, et les frères Tosti qui complèreront le quatuor des deux Mozart lorsqu'ils joueront devant lui, appartiennent à la loge **Zur wahren Eintracht** qui recevra son initiation. Nous verrons dès lors les évènements se précipiter avec un remarquable parallélisme entre Haydn et Mozart. Ce dernier avait été initié, on l'a dit, le 14 décembre 1784, dans la **Loge zur Wohltätigkeit.** Dès les jours qui suivent, comme nous le savons par sa signature sur les registres de présence, il est particulièrement assidu, moins peut-être dans sa propre Loge que dans la Loge voisine **zur wahren Eintracht** présidée par von Born, qui en avait fait une véritable Académie d'esprits supérieurs ; on a dit ailleurs (4) le rôle que devait jouer von Born dans la conception de la **Flûte enchantée.** Quinze jours seulement après l'initiation de Mozart, soit le 29 décembre, cette Loge recevait une lettre de candidature de Haydn ; deux semaines plus tard, le 10 Janvier 1785, elle inscrivait Haydn en vue de la consultation inter-Loges réglementaire, et trois jours après, le 13 janvier, elle recevait Mozart au second grade, celui de Compagnon : la Loge qui l'avait reçu apprenti avait elle-même transmis la demande (5). C'est le lendemain même de cette nouvelle initiation, soit le 14 janvier, que Mozart se lance dans le dernier de ses quatuors, celui en **Ut** dit des «dissonances». Le surlendemain 15 janvier, Haydn vient chez lui et entend les trois premiers quatuors. Ecrits avant l'initiation de leur auteur, ils ne sont pas maçonniques, mais le nouveau, en Ut, dans lequel Mozart est depuis la veille en plein travail d'élaboration, le sera au contraire suprêmement : Mozart dut certainement s'en entretenir avec son ainé dont il ne pouvait ignorer la démarche. Huit jours plus tard, le 24 janvier, l'admission de Haydn était mise en délibération et acceptée. La date en fut d'abord fixée pour le 28 du même mois, mais Haydn appelé à Esterhaz dut demander la remise de la cérémonie, qui fut repoussée au 11 février. Le 2 février, Haydn adressait au comte Anton Apponyi une lettre chaleureuse de remerciements.

C'est la veille du jour fixé pour l'initaition de Haydn, le jeudi 10 février 1785 (6), qu'arriva à Vienne Léopold Mozart, qui s'installa chez son fils. Cette nouvelle coincidence avait-elle été provoquée ? Nous ne pouvons le savoir, mais ce qu'on sait, c'est que moins d'un mois plus tard, Léopold suivra l'exemple de Haydn et sera le second «converti» au tableau de chasse de son fils.

Les évènements se succèdent à la vitesse d'un western. Léopold débarque le jeudi 10 ; le lendemain (vendredi 11), il assiste à un concert où son fils joue pour la première fois son concerto en **ré**. Dans la lettre qu'il écrira quatre jours plus tard à sa fille Nannerl, Léopold, qui semble dans une euphorie inhabituelle, racontera le concert avec ravissement, mais ne soufflera pas mot de l'emploi du temps de la

journée : or c'était celle de l'initiation de Haydn. Et ce fut le lendemain de cette initiation, le samedi 12 février, qu'eut lieu chez Mozart la célèbre soirée où Haydn, ayant entendu les trois derniers quatuors de «sa» série (7), prononça devant Léopold la phrase fameuse : «Devant Dieu et devant les hommes, je vous dis en honnête homme que votre fils est le plus grand compositeur que je connaisse». Certes l'enthousiasme de Haydn était sincère : il n'en prend pas moins une résonance nouvelle si on le replace dans l'atmosphère survoltée de cette semaine véritablement extraordinaire.

Sept mois plus tard, Mozart devait dédier à son nouveau Frère Maçon la série des six quatuors dont l'histoire a été liée à ces évènements. C'est dans son contexte historique qu'il faut lire la dédicace, dont on observera le tutoiement fraternel de caractère maçonnique : elle prend un sens très différent de celui qu'on lui donne habituellement.

L'initiation de Haydn ne fut-elle qu'une simple flambée sans lendemains ni conséquences ? Beaucoup l'ont pensé, faisant observer que son nom apparait rarement sur les registres de présence conservés, et fut même rayé en 1787 de la liste des membres de sa Loge (8). Sans doute le maçonnisme de Haydn semble avoir été beaucoup moins actif que celui de Mozart. Ses oeuvres à destination rituelle se limitent à quelques cantiques de peu de densité, mais leur seule existence suffit à témoigner de sa fidélité. Ce n'est pas seulement par de telles oeuvres que le maçonnisme a joué un rôle dans la création musicale. Il semble certain que Haydn, sans attacher à son initiation une valeur philosophique et morale aussi considérable que Mozart, et tout en demeurant aussi attaché à l'Eglise catholique après cette initiation qu'à vant, (ce qui ne semble pas avoir été le cas pour Mozart), est toujours resté fidèle à la Franc-Maçonnerie et n'a cessé de maintenir le contact avec elle. Cette notion est indispensable pour comprendre la partie de son oeuvre qui inclut la **Création.**

On a souvent noté la différence des rapidités de réaction entre le vif Mozart et le lent Haydn. Nous avons ici un nouvel exemple. L'initiation de Mozart n'avait mis que quelques jours à influencer sa musique, le même phénomène mettra environ quatre ans à se manifester chez Haydn ; il est vrai que Haydn entre temps s'était éloigné de Vienne. Il semble qu'il faille attendre les derniers mois de son service à plein temps chez Nicolas I Esterhasy pour trouver dans sa musique l'équivalent de la crise maçonnique que la musique de Mozart révèle dès la fin de 1784. Cette fois encore, cela semble coincider avec une nouvelle période d'intimité avec Mozart : on sait qu'à la fin de 1789, Haydn était à Vienne et qu'il passa chez Mozart le réveillon de la Saint-Sylvestre, occupé par une répétition générale privée de **Cosi fan tutte.** Il y était, avec un autre maçon, Puchberg, le seul invité de Mozart.

C'est en effet seulement vers 1789-90 qu'on voit apparaitre chez Haydn, semble-t-il, la recherche d'un symbolisme musical à base maçonnique qui transformera par moments son langage, alors que Mozart l'avait manifestée dès le début de 1785, dans des oeuvres qui n'étaient pas forcément à destination maçonnique. Il semble certain pourtant que Haydn fut mis très tôt à même - peut-être par Mozart - d'en comprendre les allusions secrètes. C'est probablement ainsi qu'il faut comprendre sa fameuse phrase au sujet de l'introduction «dissonnante» du quatuor en Ut : «Si Mozart l'a écrit ainsi, c'est qu'il avait une bonne raison pour cela». On a toujours interprété cette réplique comme une sorte de blanc-seing musical, un acte de foi aveugle dans le génie de son ami : on voit ici que même si cet acte de foi existait, il pouvait s'agir de bien autre chose. Et l'on rapprochera cette déclaration de celle qu'il devait faire à Marianne von Genzinger à propos de sa propre sonate en mi bémol majeur n° 49 : «Elle a une signification profonde que je vous analyserai quand en viendra le moment». Nul n'a jamais eu connaissance de cette «analyse». S'agissait-il de sa tonalité «maçonnique» à trois bémols, ou bien du motif rythmique de cinq notes qui en traverse le premier mouvement et qui évoque la flûte de Pan de Pagageno ? Est-ce dans l'adagio cet autre rythme de cinq notes, proche des cinq accords initiaux de la **Flûte**, dont on ne doit pas oublier le symbolisme quinaire d'initiation féminine ?

Cette sonate est précisément de la période dont nous parlons, et cette période est aussi celle des quatuors op. 54 dont Geiringer (9) a noté l'aspect inusuel, «full of attractive little surprises». Parmi ces «surprises» figure le plan tonal du quatuor n° 1, qui oscille de mi bémol à sol majeur : notre surprise s'accroit du fait que ce sont là, à l'avance, les deux pôles directeurs à valeur symbolique du plan tonal de la future **Zauberflöte** (10). Ces quatuors sont dédiés à Johann Tost, et Tost était franc-maçon : il devait épouser Anna de Jerlischek. Or c'est cette dernière qui avait commandé et payé à Haydn vers la même époque la sonate n° 49, elle aussi dans le ton initiatique de mi bémol, dont nous venons de parler : Haydn la destinait en réalité à son amie d'élection Marianne von Genzinger, épouse elle-aussi d'un Franc-Maçon.

C'est vers cette époque, le 28 septembre 1790, que la mort de Nicolas I Esterhazy donna à Haydn la liberté de s'installer à Vienne; il y resta peu de temps d'abord, puisqu'il s'embarquait le 15 décembre pour l'Angleterre; néanmoins ce peu de temps lui suffit pour reprendre le contact avec Mozart et recevoir ses adieux. C'est à ce moment précis, si nos déductions (qui diffèrent des dates habituellement données) sont exactes (11), que Mozart devait commencer à réfléchir au sujet de sa grande œuvre maçonnique, la **Zauberflöte.**

En parla-t-il à son ami ? On ne sait ; lorsque Haydn rentra de Londres en juillet 92, Mozart n'était plus de ce monde et la **Zauberflöte** triomphait partout. Haydn de son côté rapportait de son voyage les deux grands souvenirs qui devaient motiver la **Création** : celui des oratorios de Haendel et celui de sa visite à l'astronome Herschel. Cette dernière était particulièrement propre à orienter sa sincère émotion religieuse vers sa traduction maçonnique d'hommage au «Grand architecte de l'Univers», et c'est bien dans cet esprit que la réalisera Van Swieten. Le projet ne devait prendre sa forme définitive qu'au retour du second voyage à Londres,

mais il n'est pas indifférent de noter que dès 1793 il courait des bruits selon lesquels Haydn travaillait à «donner une suite à la **Zauberflöte**», en d'autres termes à une grande oeuvre maçonnique.

Que le livret de la **Création** soit d'inspiration maçonnique, cela a été reconnu depuis longtemps. Mais, selon l'ensemble des biographes de Haydn, cet aspect de l'oeuvre s'arrêterait au livret. Haydn, sans l'ignorer tout à fait, n'y aurait pas vraiment pris garde, et sa musique ne s'en ressentirait en rien. C'est à rechercher dans quelle mesure cette opinion peut être ou non fondée que nous consacrerons notre prochain article.

(a suivre...)

NOTES

(1) *On trouvera dans notre ouvrage* **La Flûte Enchantée, opéra maçonnique**, *Paris, Laffont, 1970, rééd. Editions d'aujourd'hui 1976, p. 318, une première bibliographie du sujet; voir le chap. 8, p. 62.*

(2) *J. et B. Massin,* **Mozart**, *Paris 1959, p. 426, remarquent qu'avant 1784, on ne trouve les noms de Haydn et de Mozart cités ensemble dans aucune source.*

(3) *Cf. Massin p. 986 pour le quatuor en* **La**, *et pour le quatuor en* **Ut** *Jacques Chailley,* **Sur la signification du quatuor de Mozart K. 465 dit «Les Dissonances» et du 7e quatuor de Beethoven**, *dans Natalicia Musicologica Kund Jeppesen, Copenhague 1962, pp. 283-292.*

(4) *J. Chailley,* **La Flûte Enchantée**, *p. 21.*

(5) *Documents publiés par Otto-Erich Deutsch, -* **Mozart und die Wiener Loge**, *Wien 1932, et -* **Mozart, die Dokumente seines Lebens**, *Bärenreiter 1961.*

(6) *Nous rectifions ici la chronologie partiellement erronée que nous avions établie dans notre* **Flûte Enchantée** *p. 76 en partant d'un faux renseignement donné par J. et B. Massin. Ceux-ci en effet situent le 11 février comme un samedi alors que ce fut un vendredi. Les documents s'exprimant tantôt en dates et tantôt en jours de semaine, une erreur de ce genre ne pouvait qu'en engendrer d'autres en cascade.*

(7) *Notons que les deux artistes qui, avec Léopold et Wolfgang, complétaient le quatuor, Anton et Bartholomäus Tinti, étaient membres de la même Loge, et demandons-nous au passage de combien de temps, dans ce tourbillon, avaient pu disposer en deux jours les interprètes pour répéter entre eux trois quatuors entiers nouvellement écrits et donc inconnus d'eux.*

(8) *La radiation de Haydn en 1787 est facile à expliquer par le seul fait de son éloignement de Vienne : dans sa dédicace des quatuors, datée du 1er septembre 1785, Mozart insiste sur le fait que son passage en février n'était qu'occasionnel et que son ami n'est pas revenu depuis sept mois. Une autre raison, toute matérielle, avait pu prosaiquement justifier cette radiation : Haydn était assez avare, et il est fort possible qu'il ait tout simplement négligé de payer ses cotisations à une société aux réunions de laquelle, n'habitant pas la ville, il ne pouvait pratiquement jamais aller .....*

(9) *K. Geiringer,* **Haydn, a creative life in music**, *New-York 1963, p. 83, 98, 312 etc....*

(10) *J. Chailley,* **La Flûte Enchantée**, *p. 170.*

(11) **Ibid.**, *p. 44.*

INFORMATIONS DIVERSES

o **Une heure de musique à la Madeleine**

Mardi 14 mars, 18 h. 30 à 19 h. 30 : « La Maitrise de Poissy », « L'Ensemble Choral et Instrumental de Poissy-Bougival» - A Ceremony of Carols (B. Britten), Actus Tragicus (J.B. Bach), Laudate Dominum (W. A. Mozart).

o **Musique en Ile de France**

Jusqu'en décembre : Stages divers : initiation, perfectionnement, dirigés par Ph. Caillard et St. Caillat, Guy Reibel. S'adresser à : Philippe Caillard, 53, Bld Montparnasse 75006 PARIS.

o **Institut Marcel Dupré Chartres**

La prochaine session d'orgue de l'Institut Marcel Dupré de Chartres, aura lieu, le lundi 3 avril 1978. Notre Institut prend la relève de l'Institut Titelouze de Rouen ou furent formés de nombreux organistes de valeur. Le Concours placé sous le Haut patronage de Madame Rolande Falcinelli, maitre organiste, titulaire de la Chaire d'Orgue et d'Improvisation du Conservatoire National Supérieur de Paris, délivre des diplômes d'études allant des brevets simples (avec pédale obligée) aux Licences d'Interprétation et de Virtuosité. Toutes demandes de renseignements doivent être adressées : Institut Marcel Dupré, 53, rue des Vieux Capucins 28000 Chartres. Joindre une enveloppe timbrée à la demande.

Disque du bac 1978 - PATHE-MARCONI (No C 051 - 16.202)

MOZART

CONCERTO N° 23, en la majeur, pour piano et orchestre (Kœchel 488)

René BERTHELOT
Directeur honoraire du
Conservatoire d'Orléans

Partition de poche : Editions Heugel ou Eulenbourg. Dans ces deux éditions, un numérotage des mesures permet à l'étudiant de suivre l'analyse ci-dessous. Il est donc indispensable de posséder l'une d'elles.

Enregistrements sur disques :

— Baremboïm VSM 069.00329.

— Demus BASF 22.447.

— Engel VAL T 1371.

— Entremont GID SMS 2149.

— Clara Haskil PHI 836.935.

— Kermann MUS. RC 837.

— Pires ERA STU 70.764.

— Rubinstein RCA ARKI 0965.

Les enregistrements antérieurs de Marguerite Long et de Gieseking sont épuisés.

Enregistrements sur cassettes :

— Baremboïm VSM C 269 02.624.

— Brendel PHI 7300 227.

Bibliographie :

— C.-M. GIRDELSTONE, **Mozart et ses concertos pour piano** (éd. Desclée de Brouwer).

— G. de SAINTE-FOIX, **W.-A. Mozart**, tome IV (éd. Desclée de Brouwer).

— Jean et Brigitte MASSIN, **W.-A. Mozart** (éd. Fayard).

— E. DAMAIS. **Le Concerto pour piano et orchestre** (éd. Larousse).

* * *

Dans sa brève existence (1756-1791) Mozart n'a pas composé moins de 25 concertos pour «pianoforte» (1) et orchestre — sans compter un concerto pour 2 pianos et un autre pour 3 pianos. Cette partie de son œuvre est l'une des plus remarquables par la prodigalité de l'invention mélodique, la grâce de l'écriture instrumentale et une liberté dans la forme dont la présente étude montrera quelques exemples.

Ces concertos peuvent être classés en deux groupes : d'abord ceux de Salzbourg (et Londres, où il rencontra Jean-Chrétien Bach), qui trahissent encore l'influence italienne, puis ceux de Vienne, d'une expression plus profonde et parfois pathétique, où semblent se lever les premières brises du romantisme. N'oublions pas qu'à la mort de Mozart, Gœthe avait publié depuis plus de 15 ans **Les souffrances du jeune Werther**, Chateaubriand avait déjà 23 ans, et Beethoven 21. Il n'y a du reste, entre Mozart et ce dernier, qu'un intervalle d'un peu moins de 15 années : pas même le temps d'une génération.

Parmi les concertos viennois, les plus célèbres sont le ré mineur (K 466), déjà schumannien ; l'ut mineur (K 491) et celui que nous allons étudier. Lorsqu'on songe que, de 1784 à 1786, Mozart n'a pas composé moins de 12 concertos pour piano (et cela tout en écrivant **Les Noces de Figaro**), on demeure confondu devant une aisance créatrice presque sans analogue dans toute l'histoire de la musique.

Le concerto en **la** est de 1786. L'auteur de **Don Juan**, qui jouait beaucoup à cette époque, l'avait composé à son propre usage. Le concert où il le créa (24 mars 1786) était d'ailleurs organisé à son bénéfice, car le génie, on le sait, ne l'avait pas enrichi. L'instrumentation est celle d'un orchestre **da camera** : une flûte, deux clarinettes, deux bassons, deux cors, et les cordes. Mozart, on le voit, n'avait gardé que les instruments «doux», écartant les timbres plus incisifs du hautbois et de la trompette, ainsi que les timbales. Les cors sont ici des cors simples, au son moins «gros» que nos modernes cors à pistons, et les clarinettes sont en

la, au timbre également plus voilé que celles en si bémol, généralement adoptées de nos jours. Le compositeur avait du reste une prédilection pour cet instrument, comme le prouvent son admirable quintette avec clarinette et l'ineffable concerto K 622, d'octobre 1791, qui est presque son chant du cygne. On notera que ces deux dernières œuvres sont également en la, ce qui n'est pas un hasard.

ANALYSE

Notions préliminaires. Le concerto à soliste est issu de l'ancien **concerto grosso** et, plus lointainement, du madrigal accompagné, transcrit pour les instruments (2). En gros, il ne diffère de la symphonie que par deux points :
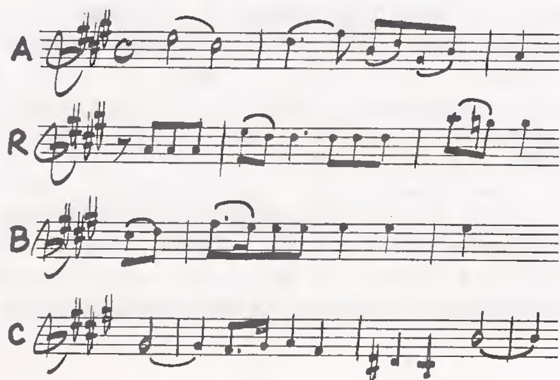
a) différence de **caractère** : prépondérance des traits de virtuosité, destinés à faire briller le soliste ;

b) différence de **construction** (on dirait plus justement d'«énoncé») : alternance des **tutti** et des **soli**, disposition ayant pour objet — non moins légitime — de ménager au soliste des temps de repos, et pour effet des **réitérations** — souvent consécutives — que n'offre pas la symphonie (ne pas confondre avec les **réexpositions** thématiques de cette dernière).

Mais, ces particularités mises à part, le plan du concerto suit à peu près, comme la symphonie, celui de la **sonate**. C'est une composition en plusieurs parties, faisant se succéder les trois mouvements traditionnels **Vif-Lent-Vif**. Attention : l'étudiant à l'usage duquel ces notes sont rédigées doit être mis en garde contre une terminologie qui peut jeter le trouble dans son esprit. En effet lorsqu'on parle, en musicologie, de «forme sonate», cela ne signifie pas «morceau en plusieurs parties», comme il vient d'être dit ; c'est une ellipse habituelle (ce qui ne veut pas dire qu'elle soit bonne) pour «forme d'un premier mouvement de sonate», en général le plus développé. Dans l'impossibilité où nous sommes ici de retracer l'histoire de cette forme, contentons nous de dire que, depuis Ph.-Em. Bach, elle comprend ordinairement deux thèmes, deux «idées» (d'où le terme «sonate bithématique»), mais on verra plus loin que Mozart ne craint pas d'en faire surgir un troisième.

1er Mouvement (Forme sonate)
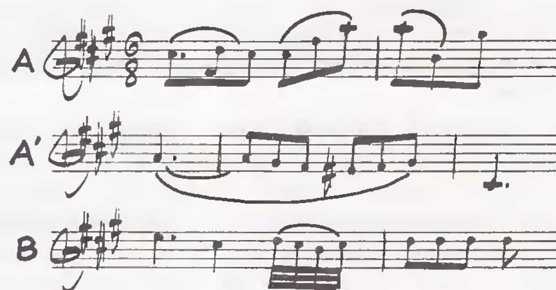
Eléments thématiques



Comme il arrive souvent, le **tutti** initial du premier mouvement joue un peu le rôle d'une brève ouverture d'opéra, où les deux premiers thèmes (A et B) sont exposés (3). Ces deux éléments sont reliés par un «pont» en forme de **ritornello** (c'est en quelque sorte un petit **tutti** inséré dans le grand) et que, pour cette raison, nous désignerons par R. Le concerto proprement dit ne commence vraiment qu'avec l'énoncé de A par le soliste, suivi de R à l'orchestre. Après un court divertissement tout «emperlé» par les traits du pianiste, paraît alors le thème B (mes. 99) au piano solo, et dans le ton de **mi** (dominante), chose fréquente dans la forme sonate. Un développement, où passe un dessin accessoire, d'allure rythmique (mes. 115-116) nous mène à un **tutti** réitérant la «ritournelle», au ton de la dominante, elle aussi, et qui débouche cette fois (mes. 143 et suivantes) sur le dessin C, plus calme, plus «féminin» dirait-on s'il s'agissait de Beethoven. C'est une sorte de 3ème idée, qui va donner lieu à un travail contrapuntique (mes. 170 et suiv.) en figure de strette (4), véritable «conversation à trois» entre flûte, clarinette et basson, où des sauts de dixième, voire de quinte redoublée, font penser à de joyeuses exclamations. Cet épisode, où le piano égrène gammes et arpèges, nous ramène naturellement (mes. 198) à la réexposition de A, suivi du **ritornello** habituel, puis (mes. 228) au motif B, dans le ton initial cette fois, comme le veut la règle. Un autre épisode, où paraissent des dessins secondaires (mes. 261-62) nous fait retrouver, sous les doigts du soliste, le thème C (au ton principal également). Ce dernier suscite un nouveau divertissement des «bois», tandis que le piano poursuit ses arabesques, ce qui nous achemine vers un **tutti** énergique (toujours sur R) préparant la cadence du soliste (qui n'est pas une des meilleures de Mozart, mais enfin elle est de lui !), et c'est la conclusion du 1er mouvement, dans la nuance **piano**.

2ème MOUVEMENT (Forme lied)

Eléments thématiques



Le mouvement lent (**Adagio** dans le manuscrit (5), bien que certaines éditions aient porté **Andante**) est dans le ton de **fa** dièse mineur, relatif du ton principal. Chose digne d'être signalée : **c'est le seul morceau que Mozart ait écrit dans cette tonalité.** Autre remarque : c'est l'ultime mouvement lent pour lequel il ait adopté le mode

mineur. Tout a été dit sur cette phrase admirable, fondée sur un rythme de sicilienne ou de forlane (retour à certain italianisme, peut-être) et où s'exprime une mélancolie qui, près d'un demi-siècle à l'avance, fait penser à Chopin. On y trouve en effet des intervalles disjoints et quasi sanglotants (notez le **mi** dièse profond de la basse, dès la première mesure) comme en offriront certains des **Nocturnes**. On notera aussi (mesures 8 et 9) l'harmonie plaintive de «sixte napolitaine» (abaissement chromatique du 2d degré de la gamme) qu'utilisera si souvent Schumann.

Le plan de cet **adagio** est fort simple : c'est la forme lied : A-B-A. L'exposition de A par le piano solo (comment ne pas être ému en songeant qu'à la création c'était Mozart lui-même ?) est suivie d'une non moins belle déploration (A'), confiée aux lers violons et que, par entrées successives, répercutent les «bois». Les arpèges quasi pianistiques des 2ds violons ne font qu'accentuer le caractère «chopinien» de cette séquence. Mesure 20, le piano reprend la nostalgique sicilienne, mais en l'ornant de **grupetti** et d'un chromatisme annonciateur du «style Tristan». La seconde idée (B, mes. 35) est moins embrumée : on revient au clair **la** majeur, et les quatre **ré** répétés par la flûte portent bien l'habituelle signature de Mozart. Mais ce sourire est de courte durée et, après un court développement, la phrase endeuillée de la sicilienne reparaît, suivie par la cantilène (A'), délicatement ornée au piano. Le mouvement lent trouve ainsi sa conclusion, après de mystérieux **pizzicati** aux cordes et un ultime retour de A' (flûte et clarinette). Tout se termine dans la discrétion et la grâce. Même dans un morceau triste, Mozart a toujours su admirablement «prendre congé», sans alanguissement superflu. Les choses à dire étant dites, on se retire sur la pointe des pieds. C'est le comble de la politesse.

3ème MOUVEMENT (Forme «Rondo-sonate»)

Eléments thématiques

R

1er Couplet: A, B, C

2ème Couplet: D1, D2, E

L'ancien rondeau (qui est aussi une forme poétique) était d'une grande simplicité, puisqu'il reposait sur la répétition d'une phrase, le **refrain**, dont les retours — comme dans une «ronde» — étaient séparés par des intermèdes appelés **couplets**. La relative pauvreté de ce schéma (qui nous valut tout de même de fort gracieux chefs-d'œuvre) a donné l'idée de sa combinaison avec la si féconde «forme sonate», perfectionnement qu'innovèrent Haydn, Mozart, et même Diabelli, avant que Beethoven ne l'amplifie à son tour. C'est ce qu'on a nommé le «rondo-sonate». En quoi consiste-t-il, et comment s'organise cette hybridation ? Pour faire bref, disons que ce qui demeure de l'ancien rondeau, c'est l'alternance «refrain-couplets». Mais — et c'est là que s'effectue le «transplant» — chacun de ces couplets, comme un petit allegro de sonate, comprend deux (ou trois) motifs, lesquels reparaîtront dans un ou plusieurs des couplets suivants, ce qui, d'une certaine manière, préfigure le style «cyclique» de Franck.

Le rondo-sonate du concerto en **la** se compose, comme le montre le tableau ci-dessus, d'un refrain entendu trois fois et de deux couplets assez développés, s'intercalant entre ces trois interventions. Il débute, suivant l'usage, par le refrain (R). C'est, au piano solo, un vrai départ en flèche, plein de verve et d'alacrité, ce qui fait le plus vif contraste avec l'élégie qui précède. Un **tutti** réitère ce refrain, et le développe jusqu'au 1er couplet, qui commence — au piano encore — à la mesure 62 (thème A). Le second élément (B) paraît, en **mi** mineur, à la mesure 106, exposé par la flûte et le basson. Le piano va le reprendre et nous mener ainsi au 3ème motif, (C), en **mi** majeur (mes. 176). Ce genre de gamme ascendante — et dansante — se retrouvera à profusion dans les opéras de Rossini. La mélodie se morcèle, ne tient plus que dans la main droite du pianiste, et c'est le retour, à la fois inopiné et naturel, du bondissant refrain.

Le 2ème couplet est plus complexe. Il s'ouvre par un intermède en **fa** dièse mineur (incursion au relatif, classique chez Mozart), d'abord annoncé par une gamme descendante (D 1, mes. 230) puis exposé et «travaillé» par les «bois» (D 2, mes. 238 et suiv.). Cette séquence assez brève débouche sur un 2ème dessin (E, mes. 270), très intéressant par sa parenté avec le motif B du 1er couplet, dont il semble presque la figure inversée. Ce sont là des mélodies «cousines», comme disait César Franck. Mais ce 2ème couplet n'en reste pas là : il reprend bientôt (mes. 312) le thème A du 1er couplet, orné d'un **grupetto**, puis (mes. 330) le dessin B, aux «bois» d'abord, puis au piano, en **la** mineur. Et ce n'est pas tout : C, lui aussi, va, comme on dit, refaire surface (mes. 412), au ton principal cette fois. Cette course, cette ronde, ce jeu de cache-cache aboutit au dernier refrain, ramené, dans un mouvement irrésistible, par le vif argent des traits pianistiques. C'est la péroraison (qui cite encore fugitivement le thème C : dernier

souvenir du 1er couplet). Une «fête des sons» a-t-on dit, et c'est vrai. Ce concerto, qui contient, nous l'avons vu, l'une des pages les plus sombres de l'auteur, s'achève dans la gaieté générale, avec quelque chose d'un peu «fou» qui fait songer à un final d'opéra-bouffe.

*
* *

Tel est le concerto en la, K 488 (6) — que j'eus l'honneur (et le bonheur) — de diriger plusieurs fois, avec d'éminents solistes. Il peut être regardé comme un des chefs-d'œuvre du maître de Salzbourg et nous montre, outre une faculté d'invention qui éclate à chaque mesure, tous les aspects changeants, toute la mobilité d'expression qui caractérisent son étonnant génie. C'est un des meilleurs «portraits» de Mozart.

---

(1) Le pianoforte, comme le clavicorde, ne différait du clavecin que par la présence de marteaux, qui en firent un instrument à cordes «frappées», et non plus «pincées». Il permettait en outre une plus grande opposition de nuances. Je ne résiste pas à l'envie de citer une phrase malicieuse de Reynaldo Hahn, qui disait : «On appelait pianoforte un instrument sur lequel on jouait **piano** ou **forte**. Maintenant on l'appelle seulement piano et on ne joue plus que **forte**».

(2) Cf. Vincent d'Indy : **Cours de composition musicale**, tome III.

(3) Cela explique que, dans cette exposition préliminaire, le thème B soit au ton initial, ce qui n'est pas l'usage dans la forme sonate.

(4) Passage où les motifs se combinent en ordre plus serré.

(5) Qui est conservé au Conservatoire de Paris.

(6) Jean et Brigitte Massin se demandent si les trois concertos des années 1785-86 (**mi** bémol — **la** majeur et **ut** mineur) n'auraient pas une signification maçonnique, correspondant aux trois degrés de l'initiation. Ces trois œuvres ont en effet ceci de notable que leurs trois tonalités comportent trois altérations constitutives, peut-être symboliques, comme les fameux trois points (d'arrêt) dans l'ouverture de **La Flûte enchantée**.

INFORMATIONS DIVERSES

o Musique, Vie quotidienne et créativité

L'Association de Recherches et d'Applications des Techniques Psychomusicales, 14, rue des Frères Morane, 75015 Paris. Tél. : 533 27-07 organise sur ce thème, deux séminaires : le 1er a eu lieu les 22 et 23 janvier dernier et le 2ème aura lieu les 23 et 24 avril prochain.

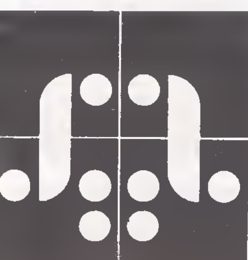
Les sujets qui seront plus particulièrement traités au cours du deuxième Séminaire concernent:

A/ **Sensibilisation au monde du rythme** (complément au 1er séminaire)
- c —le rythme, le corps et l'espace

B/ **Sensibilisation au monde sonore**
- a — espace, corps et sons
- b — développement auditif : timbre, hauteur, classement, appariement (le son est divisible à l'infini et audible à l'oreille humaine jusqu'au 200º de ton).

C/ **Structures sonores — improvisation :**
- — avec les objets sonores
- — avec le mouvement, les choses.

OBJECTIFS : par l'expression, la créativité et notamment la créativité musicale : I — approche et découverte de l'expression et de la créativité en relation étroite avec le monde qui nous entoure, avec soi, avec les autres. Démarche sous une forme concrète dans la vie quotidienne. Découvertes ou redécouvertes se feront jour sous les points énoncés dans le programme ci-dessous. II — approche et découverte par la créativité la structure et la dynamique propre à l'individu, à un groupe.
METHODE : basée essentiellement sur la vie, vie de la matière, de la nature, de l'homme, du cosmos . . . Partir du fortuit, partir de la psychodynamique de l'individu ou du groupe, partir de la vie engendrant la vie musicale.



RENCONTRES INTERNATIONALES DU FESTIVAL DE BAYREUTH DESTINÉES A LA JEUNESSE

7 Août - 29 Août 1978

Conditions de participation

Pour participer à ces Rencontres, les jeunes gens et les jeunes filles doivent être âgés de 18 à 25 ans; s'ils sont étudiants, au-delà de cette limite d'âge, ils devront joindre à leur bulletin d'inscription une attestation délivrée par leur établissement.
Montant des droits : Droits d'inscription : DM 30.–. Droits de participation : DM 195.–.

Cette somme comprend l'assistance aux cercles d'études et aux séminaires, le logement dans les dortoirs, le petit déjeuner, le repas de midi et l'entrée gratuite à toutes les séances organisées dans le cadre des Rencontres. —
Assurance : maladie, accidents et responsabilité civile DM 9–.
Billets pour le Festival à DM 10.– (des places à visibilité limitée), 21.–, 26.–, 45.–.
Cercle d'études : **Orchestre** (Direction : Erich Bergel) On y étudiera les œuvres suivantes: Witold Lutoslawski, Musique funèbre in memoriam Bartok pour instruments à cordes (1958); Robert Schumann, Concerto pour quatre cors et orchestre op. 86; Modest Petrowitch Mussorgski, Tableaux d'une exposition (Instrumentation de Maurice Ravel) — **Choeur** (Direction : Karl Friedrich Beringer) On y étudiera les oeuvres suivantes : Francis Poulenc, Motet Salve Regina; Ernst Pepping, Motet Jesus und Nikodemus; Hugo Wolf, Six chants religieux (sur des poèmes de Joseph v. Eichendorff); Joh. Seb. Bach, Motet Jesu meine Freude BWV 227 —

Cours de musique d'ensemble à l'usage des jeunes artistes lyriques (opéra) (Direction : Pekka Salomaa) — **Le Quatuor à cordes contemporain** — Les nouvelles techniques du XXe siècle (Direction : Quatuor Gaudeamus) — On y étudiera les œuvres suivantes : Alban Berg, Quatuor à cordes op. 3; Witold Lutoslawki, Quatuor à cordes; György Ligeti, Quatuor à cordes No 2; George Crumb, Black Angels; Enrique Raxach, Fases; Anton Webern, Cinq mouvements pour Quatuor à cordes.

La percussion et la musique de chambre moderne. On y étudiera les œuvres suivantes : Bernd Alois Zimmermann, Danses de fête populaire rhénanienne pour 13 instruments à vent; Rudolf Halaczinsky, La cloche fêlée pour sopran, orgue et percussion. Trois chants d'après des textes de Charles Baudelaire; György Ligeti, Mélodies pour orchestre de chambre; Béla Bartok, Sonate pour deux pianos et percussion.

Musique de Chambre pour instruments à vent — Bois et cuivres (Direction : Paul Staicu).

Quatuor à cordes, Trio à cordes, Trio avec piano. On y étudiera les œuvres suivantes : surtout des œuvres de Schubert, ainsi que les quintettes pour Clarinette de Mozart et de Brahms et les trios avec piano de Beethoven et de Brahms.

Cours d'interprétation à l'orgue, Oeuvres étudiées : Buxtehude, Préludes et fugues en ré mineur, mi majeur et sol mineur (BuxWv 140, 141, 149), Canzonetta en sol majeur(BuxWv 171), Te Deum (BuxWv). — Bach, Sonates en mi bémol majeur, do majeur, en sol majeur; prélude et fugue en si mineur, Fantaisie et fugue en sol mineur, Toccata et fugue en fa majeur, Passacaille. — Franck, Pièce héroïque, Choral No 2 en si mineur, Pastorale. — Reger, Morgenstern-Fantaisie, op. 40/I, Pièces pour orgue op. 129, Fantaisie et fugue op. 135 b. — Messiaen : La Nativité du Seigneur; L'Ascension.

Danse classique indienne — Assistant : Dr. Georg Lechner) — Principes fondamentaux de la danse classique indienne. Caractères essentiels des six principales danses classiques de l'Inde et leurs différences. Danse de l'Inde et Danse de l'Occident. Exercices pratiques.

Workshop : Atelier de création ludique
Séminaire : Radiophonie — Bayreuth Workshop Seminar « L'Information musicale et les mass media »

Possibilités d'assister aux représentations du Festival.
Parsifal — Le Vaisseau Fantôme — La Tétralogie.

Pour s'inscrire, s'adresser : Direction des Rencontres Internationales du Festival de Bayreuth destinées à la Jeunesse : D 8580 BAYREUTH, B.P. 2603.

EXAMENS ET CONCOURS

C.A.P.E.S. Epreuves Session 1977

DICTEE MUSICALE

Accords à noter et à analyser
(Chopin : Prélude nº 20)

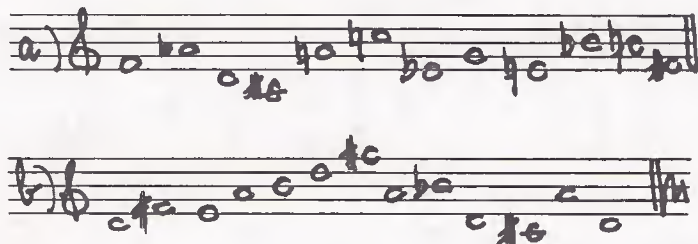
Disque à commenter

Daniel Lesur : Sérénade pour orchestre à cordes, 1er mouvement.

Epreuve écrite nº 2 : **Ecriture musicale**
(Durée : 5 heures)

Sujet nº 1 : Harmoniser ce qui suit pour piano et y ajouter une variation ou un court développement :

Sujet n° 2 : Choisir l'une des deux lignes ci-après, et pour la ligne choisie déterminer la durée et le registre à partir desquels on développera par écrit une séquence (3 minutes d'audition au maximum) pour un instrument polyphonique ou une formation de son choix :



Phrase littéraire à utiliser éventuellement : Murmure immense, et qui pourtant est du silence.

(Ch. Van Lerberghe.

Dissertation (Epreuve écrite n° 3)

Dissertation sur l'histoire de la musique et des formes musicales en liaison avec les autres aspects de la civilisation. (Durée 6 h.).

Dans quelle mesure et par quels aspects le répertoire de la musique de chambre de 1750 à 1809 vous paraît-il refléter les préoccupations de son temps, d'autre part déborder celui-ci pour s'accorder au nôtre ?

INFORMATIONS DIVERSES

o Festival International du Son

Les Journées d'Etudes 1978, organisées dans le cadre du XXème FESTIAL INTERNATIONAL DU SON (6 au 12 mars 1978), auront lieu au Palais des Congrès, à la Porte Maillot à Paris, chaque jour de 10 h 15 à 12 h 30 (excepté le Dimanche 12).

Les communications seront présentées par des personnalités françaises et étrangères appartenant à l'Université, à la Médecine, à des Organismes de Recherche, à la Radiodiffusion et à l'Industrie. Les conférenciers exposeront de façon générale, les résultats de leurs recherches et de leurs travaux dans une voie prospective.

Cette année, les communications se rapporteront aux domaines de la Physiologie auditive, de l'Acoustique architecturale, à l'Informatique source de musique, à la Phonation et à la psychoacoustique.

On y traitera notamment : d'un appareil de stimulation auditive destiné aux sourds profonds, d'aspects peu connus des distorsions dans les enceintes acoustiques, de l'application de la thermovision à l'étude du comportement des membranes des haut-parleurs, d'essais destinés à vérifier la qualité acoustique des lieux d'écoute. de la composition musicale et de la synthèse des sons en temps réel, des effets du rythme sur le comportement humain, et de la reconnaissance automatique de la parole.

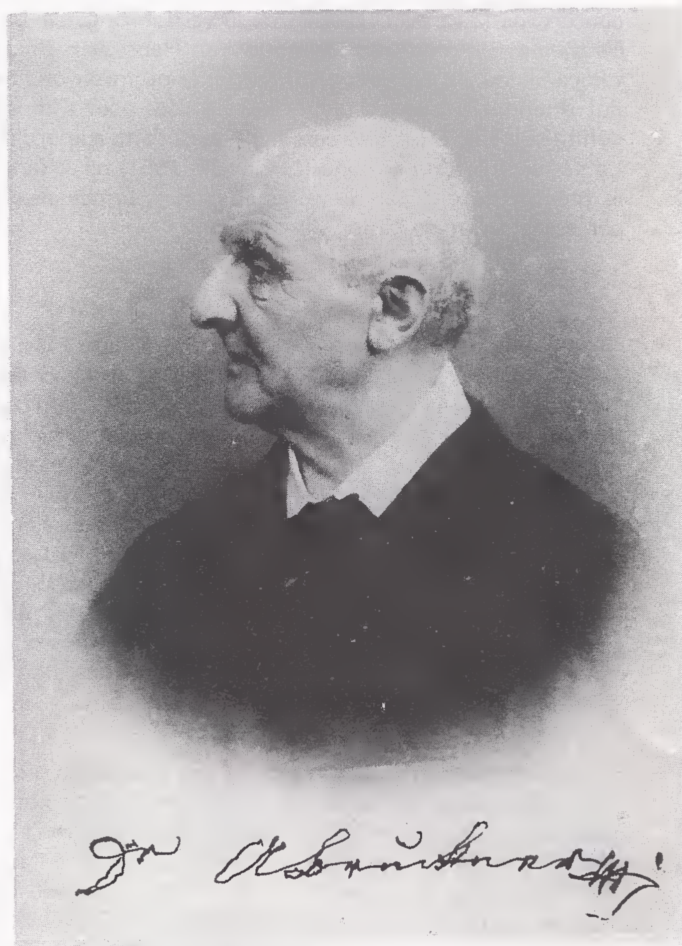
LA "NEUVIEME" DE BRUCKNER EST-ELLE INACHEVEE ?

Paul Gilbert Langevin

Tandis que la Société française «Anton Bruckner », qu'il fonda en 1957, atteignait ses vingt ans d'existence, Paul-Gilbert Langevin publiait aux Editions de l'Age d'Homme sa grande monographie brucknérienne sous le titre éloquent : Anton Bruckner, Apogée de la Symphonie. *André Masson en rendra compte prochainement; mais d'ores et déjà, l'auteur nous confie ici un extrait d'un des chapitres essentiels de son ouvrage, dont l'intérêt n'échappera pas à nos collègues par l'éclairage qu'il apporte sur l'une des grandes énigmes de la musique.*

Lorsqu'il jeta les bases de sa *9e Symphonie*, aussitôt après l'achèvement de la première version de la *Huitième* (1887), Anton Bruckner avait conscience que ce serait là son oeuvre ultime. Du moins ne craignait-il pas, alors, de ne pouvoir la mener à son terme. La destinée devait en décider autrement : le rejet de la *Huitième*, par l'obligation où se trouva le compositeur de la remettre sur le métier fut fatal à la *Neuvième*, en accaparant pour trois années encore ses forces déclinantes. Il avait encore trente heures de cours par semaine, et s'occupa simultanément de réviser aussi sa *Première et sa Troisième* symphonies, ainsi que deux de ses *Messes*. Ce n'est qu'au début de 1891 qu'il put reprendre les esquisses vieilles de quatre ans déjà, et les poursuivre assidûment, terminant le premier mouvement en partition d'orchestre le 14 octobre 1892.

Le Scherzo lui demanda tout l'hiver suivant : il recommença d'ailleurs trois fois le Trio (les deux Trios écartés ont été publiés séparément). Entre temps, il avait pu assister au triomphe de la *Huitième symphonie*, et écrit également le *Psaume 150* et le grand choeur d'hommes *Helgoland*, dernière partition donc, qu'il devait achever. L'année 1894, qui débuta par un dernier voyage à Berlin fut celle de l'Adagio, terminé le 31 octobre - et avec lui, la symphonie telle qu'on l'entend couramment aujourd'hui. Le mois suivant, Bruckner doit abandonner son enseignement à l'Université (il s'était retiré du Conservatoire deux ans plus tôt), et le 4 juillet 1895 c'est un vieil homme valétudinaire qui s'installe au pavillon de garde du château du Belvédère, qui lui est alloué par l'Empereur. Il est en proie à des crises de plus en plus alarmantes d'hydropisie mais, ô ironie, pour la première fois de sa vie il peut enfin consacrer tout son temps à la composition ! Il songe à un opéra, *Astra*, d'après une nou-



Le dernier portrait d'Anton Bruckner (1896) avec sa signature à la même époque

velle de Richard Voss intitulée *L'Ile des Morts* - faut-il regretter qu'il n'ait pu l'entreprendre... -, et s'efforce patiemment et obstinément d'édifier son Finale, auquel il travaillera encore le matin même de sa mort, le 11 octobre 1896 (un dimanche).

La destinée posthume de la *9e Symphonie* devait être à l'image des déboires qu'avait connus son auteur tout au long de sa vie. Les mouvements achevés, jugés trop aventureux pour être livrés au public dans leur état original, furent confiés à Ferdinand Löwe, qui crut devoir retoucher toute l'instrumentation et édulcorer nombre d'audaces harmoniques - dans l'Adagio notamment. Ce fut lui qui en donna la primeur à Vienne le 11 février 1903 ; simultanément, la partition parut sous cette forme (Doblinger/Universal Edition). Le manuscrit de Bruckner, néanmoins, était préservé *«pour les temps futurs»* - selon la propre expression du compositeur - ; et il appartint à Alfred Orel de le remettre au jour et en préparer la première édition, qui fut imprimée en 1934 par les soins de la Bruckner-Gesellschaft nouvellement créée. Dès le 2 avril 1932 avait eu lieu à Munich l'évènement décisif quant à la redécouverte de l'authentique Bruckner : l'exécution consécutive , en un même concert, de la version Löwe et de la version originale de la *Neuvième*, dirigées par Siegmund von Hausegger. Si convaincante qu'ait été la confrontation, la partition originale dut attendre encore de nombreuses années pour s'imposer définitivement. C'est heureusement chose faite aujourd'hui. La dernière édition en date (L. Nowak, 1951) ne diffère de la précédente que par de minimes détails, principalement par la correction de fautes d'impression.

L'énigme du finale

Il restait à ressusciter les esquisses du Finale. Plusieurs étapes ont déjà été accomplies. En 1934, l'édition critique d'Alfred Orel livra à la curiosité des spécialistes une reconstitution aussi fidèle que possible du travail de Bruckner, permettant ainsi d'en suivre le processus dans le moindre détail. Une synthèse des différents brouillons, établie sur quatre portées, figure à la fin du volume. Elle comprend plus de quatre cents mesures, ce qui amène le morceau au seuil même de sa péroraison . Cependant, il subsiste plusieurs lacunes, ainsi que des interférences entre des rédactions successives. Quant à l'instrumentation, Bruckner n'avait pu la mener très avant ; mais les pages existantes pouvaient néanmoins servir de modèle.

Le premier, Fritz Oeser proposa une réalisation orchestrale exécutable portant sur la moitié environ du texte manuscrit, très exactement 218 mesures. Ce qui couvre l'exposition, avec ses trois groupes de thèmes, et aboutit à l'accalmie habituelle, où apparait ici un détail émouvant, déjà signalé : la citation du motif rythmique du *Te Deum*. La présence de ce lien organique peut donner lieu à bien des spéculations, et notamment à l'hypothèse selon laquelle le maitre aurait pu souhaiter lui-même que ce fragment serve de portique à l'exécution du *Te Deum* en conclusion. C'est en vue d'une telle utilisation que l'adaptateur a explicitement intitulé le morceau *Ueberleitung zum Te Deum*. Cependant, des considérations élémentaires de forme et de relations tonales rendent cette solution inacceptable - elle n'a d'ailleurs été tentée, à notre connaissance, que deux fois : l'une pour la création du fragment, le 12 octobre 1940 à Leipzig, l'autre le 11 juillet 1974 à Stuttgart, pour le Cent-cinquantenaire.

En revanche, deux orchestrations complètes de l'esquisse existante ont été réalisées à ce jour ; les auteurs s'y sont penchés séparément, ce qui laisse à penser que d'autres ont pu être entreprises. En Autriche, Ernst Märzendorfer fit entendre sa réalisation en 1969 à Graz. En Italie, dès 1962, nos amis E.D.R. Neill et Giuseppe Gastaldi avaient établi un excellent texte dont une copie est en notre possession, mais qui n'a pas encore été entendu. Quel que soit leur bien-fondé (nous allons y revenir), ces travaux permettent aujourd'hui d'exécuter le Finale d'un seul tenant, avec tout son vaste développement-reprise en trois volets, parallèle à celui du premier mouvement, mais avec ici une fugue centrale sur un sujet dérivé du thème principal. Le fragment (en tout 13 à 14 minutes de musique) s'interrompt au moment où vient de s'amorcer la reprise du dernier groupe (thème-choral). La conclusion est et demeure inconnue.

Le Choral conclusif dans l'édition synthétique d'Alfred Orel (1934)

Le dernier feuillet

Le sera-t-elle toujours ? On l'a cru jusqu'à maintenant. Il semble désormais qu'on ne puisse plus rien affirmer : et c'est ce qui ajoute, à l'inconnue musicale, une dimension

spéculative. En effet, selon une hypothèse récente et que nos recherches ont corroborée, le compositeur aurait pu établir au moins un schéma complet en partition réduite (sur 3 ou 4 portées), dont les derniers feuillets pourraient se trouver encore aujourd'hui dans des collections privées, ce qui autoriserait l'espoir qu'ils soient un jour redécouverts et publiés. (La possibilité existe aussi, malheureusement, qu'ils aient été détruits au cours d'une guerre). Plusieurs arguments étayent cette hypothèse. D'une part le temps fut largement donné au compositeur de réaliser, suivant son habitude, une telle esquisse. En outre, le feuillet considéré comme le dernier - celui qui porte le retour du choral - est d'une écriture ferme, tout à fait exempte des tremblements qui affectent les manuscrits des derniers mois : il remonte donc au moins à 1895. Et, lorsqu'on entend le morceau, la poursuite du choral semble si bien «couler de source» qu'on a peine à croire que le maitre ne l'ait pas mise sur le papier.

Nous tenons pour certain que ce feuillet *n'est pas la dernière musique composée par Bruckner*, et que ce qui l'occupa jusqu'au seuil de la mort, ce fut, non l'esquisse elle-même, mais bien l'instrumentation, qu'il laissa (on l'a vu) fragmentaire. Enfin, le processus historique de la redécouverte des feuillets qui nous sont parvenus autorise à penser que d'autres ont pu exister et demeurer inconnus. A la mort de Bruckner, quatre pages seulement de la précieuse esquisse furent officiellement retrouvées. On savait que la plus grande partie - quelque deux cents pages - était en possession de Josef Schalk, qui la légua à son frère Franz. Celui-ci la communiqua en 1911 à Max Auer pour l'analyser et éventuellement la retravailler : ce qu'il renonça à faire. Le monde musical ne devait en avoir connaissance qu'à la mort de Franz Schalk, trente-cinq ans après celle de Bruckner. Il est donc plausible que d'autres familiers du maitre aient recueilli divers feuillets, et que l'avenir réserve encore des surprises.

Sous quelle forme ?

En tout état de casuse, le principal objet de discussion, dans la situation présente, consiste à se demander s'il est, ou non, légitime de rendre l'état actuel des esquisses accessibles au public, et sous quelle forme. Comme l'a justement remarqué Paul Hamburger dans une causerie récemment prononcée à Londres (1974), le problème se pose ici d'une manière toute différente du cas de la *10e Symphonie* de Mahler, pour laquelle on possède une esquisse *continue* : celle-ci a permis à Deryck Cooke de réaliser une «version exécutable» aussi proche que possible de l'esprit mahlérien, en suivant les directives d'instrumentation assez nombreuses portées de place en place par le compositeur lui-même. Chez Bruckner, l'obstacle majeur réside - outre l'absence (provisoire ou définitive) de la conclusion - dans l'existence de plusieurs *lacunes*, autrement dit dans le fait que les différents fragments connus ne se raccordent pas exactement. Et la reconstitution d'Alfred Orel fait apparaitre au moins quatre de ces lacunes, au cours du développement et de la reprise (feuillets 15, 19, 24, 29). Seule l'exposition est d'un seul tenant, et c'est la raison pour laquelle Fritz Oeser avait limité là sa tentative de réalisation orchestrale. (Il existe en outre une section «surnuméraire», formant une variante abrégée du développement de la fugue).

L'impossibilité où l'on se trouve de connaitre la forme définitive que Bruckner aurait donnée à son Finale constitue donc l'argument majeur de ceux qui refusent toute tentative de restitution d'ensemble, qui, selon eux, comporterait inévitablement des apports étrangers tout à fait inacceptables. A titre musicologique seulement, ils admettent que les fragments existants soient entendus dans une version strictement conforme à la lettre du manuscrit, c'est-à-dire instrumentée seulement là où des indications suffisantes sont fournies par Bruckner lui-même. C'est ainsi que Hans-Hubert Schönzeler a réalisé six fragments qui ont été diffusés par la B.B.C. comme illustration de la causerie mentionnée plus haut. La réponse des réalisateurs et des partisans d'une restitution plus avancée consiste à observer que l'importance historique et esthétique, autant que la valeur humaine de cet émouvant testament, justifient tout effort tendant à permettre qu'il soit entendu d'un seul tenant, et par le plus vaste auditoire possible : d'autant que la forme d'ensemble en est clairement perceptible, et que les seules additions nécessités par les lacunes peuvent être facilement tirées des passages semblables de l'exposition - quitte à se priver, dans la reprise de quelques-unes des variantes que Bruckner n'aurait pas manqué d'introduire.

....

En revendiquant le droit pour tout mélomane d'accéder à la connaissance de l'intégralité du manuscrit brucknérien, nous nous appuyons principalement sur la saine curiosité intellectuelle sans laquelle tout savoir humain serait privé de son ressort essentiel et, partant, de sa capacité de progrès. Dans le domaine qui nous occupe ici, n'est-ce pas à ce souci qu'on doit la restitution de pages dont certaines comptent au nombre des plus essentielles de la musique ? *L'Art de la Fugue*, les symphonies et sonates inachevées de Schubert (elles sont plusieurs de chaque), le *Quatuor avec piano* de Guillaume Lekeu, l'*Echelle de Jacob* de Schönberg, l'*Acte préalable* de Scriabine, l'*Atlantide* de Manuel De Falla, pour ne pas revenir sur l'exemple type, la *Dixième* de Mahler : autant de cas où s'est posé le problème d'une intervention étrangère à la plume du créateur, et qui ont dû recevoir des solutions spécifiques. Presque toujours, celles-ci sont allées dans le sens de la réalisation la plus avancée possible : celle du Finale de la *Neuvième*, au moins pour l'ensemble de l'esquisse existante, a donc de bonnes chances de s'imposer tôt ou tard.

Faut-il achever la «Neuvième» ?

Même alors, une question cruciale demeurera posée : celle d'un éventuel achèvement de l'oeuvre. Et ici, force nous est de constater que le «poids» des arguments en pré-

sence penche sérieusement dans le camp de l'orthodoxie, c'est-à-dire du maintien du texte brucknérien sous sa forme incomplète. Cela ne doit pas nous interdire de rassembler au moins quelques éléments en faveur de la réponse contraire, et, ce faisant, d'esquisser une méthode. Car plus on «vit» cette partition, moins utopique apparait son achèvement.

La conception d'une fin exige d'abord, et surtout, une parfaite familiarité avec les textes brucknériens, notamment avec la progression des Finales, dont l'aboutissement connu est celui de la *Huitième*, et son innovation majeure, la superposition de tous les thèmes de la symphonie. En se fondant sur ce modèle, on pressent clairement, ici, le développement du choral sur une trame de cordes de plus en plus serrée, avec adjonction progressive de tous les cuivres, jusqu'à un point culminant où éclate le retour du thème cyclique. Un rapide reflux devrait alors introduire la péroraison, où le choral jouerait à nouveau un rôle majeur, comme dans la *5e Symphonie*, mais couronné ici par la superposition thématique complète, laquelle n'est d'ailleurs guère difficile à réaliser. Les données principales des différents mouvements offrent en effet tant d'affinité entre elles qu'il parait évident que le compositeur les *a conçues en ayant en vue l'usage qu'il allait en faire dans sa conclusion*. Une solution du type de celle proposée ici n'aurait donc rien de téméraire ni d'irrespectueux.
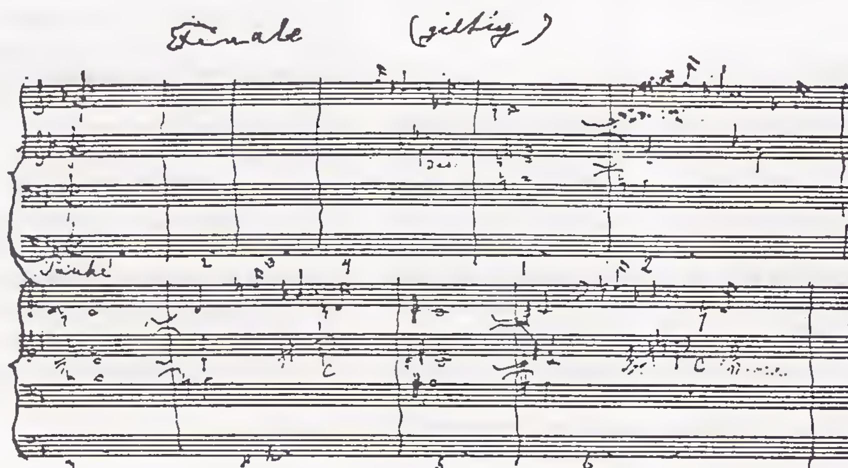
Si un auteur doué d'assez de talent et de courage s'avisait de réaliser une telle conclusion, nul doute qu'il susciterait une levée de boucliers de tous les gardiens de l'authenticité artistique. Or, que s'est-il passé à la mort de Mozart, de Busoni et de Puccini ? Le *Requiem*, le *Doktor Faust et Turandot* ne sont-ils par couramment présentés avec une conclusion apocryphe ? On objectera que celles-ci avaient été prévues et sollicitées par les compositeurs eux-mêmes. La différence est mince quant au résultat pratique, lequel n'a pas - qu'on le veuille ou non - pu être avalisé. Une solution simple et élégante consisterait à adopter l'attitude qui fut celle de Toscanini à la première de *Turandot* : interrompre l'exécution à l'instant où s'arrête le manuscrit authentique, et la reprendre après avoir annoncé le nom de l'auteur de la conclusion proposée. Reste - mais il se fait de jour en jour plus improbable - l'espoir que le maitre lui-même ait pu conclure son Finale, et que les dernières pages de l'esquisse soient retrouvées. Faut-il dire, que nous ne misons guère sur cette éventualité ?... Au contraire, rien n'interdirait de suivre une suggestion que nous avons proposée dès 1966 et de mettre au concours l'achèvement de la symphonie, en le dotant d'un Prix : ce qui, d'évidence, se justifierait bien davantage que ce qui fut fait en 1928 dans le cas de Schuberté et aboutirait à créer autour du nom d'Anton Bruckner une émulation qui ne pourrait qu'être bénéfique à sa gloire.

Notre voeu le plus cher est d'assister à l'accomplissement de cette grande tâche.

Extrait de : **ANTON BRUCKNER, APOGEE DE LA SYMPHONIE.** Copyright L'Age d'Homme (Lausanne), 1977.

Du même auteur, rappelons l'ouvrage précédent - et complémentaire -, intitulé : **LE SIECLE DE BRUCKNER**, et paru aux Ed. Richard-Masse (Paris) en 1975.

Partition et matériel du fragment du Finale dans la réalisation inédite Neill/Gastaldi peuvent être consultés chez l'auteur, **sur rendez-vous** (Tél. : 707 60-86).



La 9ème Symphonie de Bruckner :
Début de l'une des ébauches du Finale.

EN DESCENDANT LE RHIN ALLEMAND

..... DE SPIRE A DUSSELDORF .....

(Sites, légendes, souvenirs historiques, présences musicales)

par Suzanne MONTU.

De la plume de WAGNER, nous avons lu qu'un beau coucher de soleil sur le Rhin «majestueux» l'inspira lors de la composition de l'ouverture des *Maitres Chanteurs* ; pour SCHUMANN, le Rhin c'est le fleuve «sacré», il a 19 ans, son coeur déborde de poésie contemplative ; quant à BERLIOZ, il écrit «Je n'étais pas depuis une heure sur le bateau du Rhin admirant le fleuve et ses rives que je ne pensais plus (à mes remords)... le Rhin, ah ! c'est beau, c'est très beau ! (6 p. 42). Il est superflu de rappeler quel culte Victor Hugo (5) et Henri Heine ont voué à ce fleuve qui ne peut laisser indifférent aucun touriste sensible aux beautés de la nature et de l'art architectural.

Mais, passagers, si vous voulez rêver, jouir du spectacle toujours changeant, ne laissez pas votre regard rivé à l'eau ou aux quais, au contraire, levez les yeux, admirez forêts, vignobles et un plus loin burgs et ruines.

Ces burgs et ces sites exceptionnels nous allons bientôt les découvrir, et, en prélude voici RUDESHEIM «porte du Rhin romantique» dont la pureté du clair de lune a enchanté Schumann.

Nous débarquons en cette capitale du vignoble par un beau dimanche ensoleillé. Il y règne une atmosphère de kermesse très germanique. Dans la très étroite Drosselgasse et rues avoisinantes, les tavernes se touchent, débitant vin et bière, ignorant la «mineral wasser». Dans des salles rustiques toutes de bois, rappelant le décor du 1er acte des *Contes d'Hoffmann*, un petit orchestre de blanc vêtu, scande joyeusement et bruyamment une musique populaire entrainante, d'un goût un peu douteux. Un peu plus loin, dans une demeure à l'allure folklorique est installé le «musée d'instruments musicaux mécaniques». Une plantureuse, jeune et très souriante gretchen présente les échantillons du répertoire de ces instruments les plus hétéroclites, allant du manège miniature, de la cage aux rossignols minuscule, au massif orgue de Barbarie chargé d'ornements aussi criards que les sons qu'il émet, en passant par un Berschtein à queue récent, qui, animé par un rouleau, sans que les touches s'abaissent, fait entendre une page de Schubert avec les sons normaux du piano !

A la sortie avale de la bourgade un massif et sombre château fort au bord de l'eau est organisé en musée du vin.

Aucun autre monument ne retient l'attention mais la joie de vivre règne. En cette année 1977 c'est appréciable.

Le lendemain matin dès que l'on a quitté l'appontement le décor change ; le cours du Rhin devient sinueux, et devant nos yeux vont défiler, jusqu'à Königswinter (120 km) une suite ininterrompue de tableaux variés et romantiques où surgissant de la verdure, burgs, rochers abrupts apporteront une note très attachante, spécifique de cette région non dénuée de mystère, propice aux rêveries et légendes qu'ont chantées les poètes.

Tout de suite nous rencontrerons, érigé sur un ilot rocheux (r.g.) la Tour aux souris (MAUSETURM) en réalité tour de péage quasiment détruite en 1689, reconstruite vers 1860 destinée à la signalisation de la dangereuse passe de Bingen. Cependant une tenace légende lie la «tour aux souris» aux forfaits d'un cruel archevêque Mayençais : Hatto. Après un hiver rigoureux, la famine règne. Des mendiants affamés envahissent le palais épiscopal. Leur promettant du grain, le despote les enferme dans une grange et y met le feu. Les plaintes des malheureux parviennent jusqu'à la demeure d'Hatto. Alors celui-ci de s'écrier d'un ton railleur : «Entendez-vous les souris qui braillent» ! Le châtiment ne se fit pas attendre, il fut terrible. Dans la nuit des milliers de souris envahirent l'évéché et attaquèrent le cruel prélat. Epouvanté, il s'enfuit en bateau et se réfugia dans la tour de péage. Mais les souris suivent sa trace, pénètrent en masse dans la forteresse et dévorent le tyran. Ceci se passait vers l'an 1300.

En outre Wagner songe, à un moment où il a soif de calme et de solitude, à habiter l'étage supérieur de la Tour, mais il y renonce en raison... du manque d'eau potable !! Il nous affirme qu'au temps jadis, la Mäusenturm servit de prison à l'empereur Henri IV (1056-1106) (d'après Ma Vie p. 372).

Reconnaissons honnêtement que l'architecture de cette tour est d'un intérêt relatif, mais qu'elle est très pittoresquement située.

Lui faisant vis-à-vis, «la très belle ruine d'EHRENFELS», comme la désigne Schumann ; deux grosses tours et quelques murailles laissent deviner l'importance primitive de cette forteresse due à un archevêque de Mayence au

(5) Le Rhin, Victor Hugo.

(6) Berlioz : Souvenirs de voyages (Plon 1932).

début du 13ème siècle.

Cinq à six minutes plus tard, nous sommes face à l'un des plus beaux joyaux de la vallée : le château fort de RHEINSTEIN (r.g.) ; planté hardiment sur un piton rocheux émergeant de bois épais, ce château de la fin du 12ème s. était en fort piteux état lorsqu'il fut très habilement restauré, reconstruit même au début du 19ème s. par un prince prussien. Sur le devant un arbre dénudé, dressant ses branches comme les bras d'un squelette, ajoute une note étrange qui tranche avec l'adorable chapelle Clément légèrement en contre-bas ; chapelle romane d'une rare élégance édifiée au siècle suivant et qui abrite le tombeau d'un couple, symbole du bonheur dont l'histoire est à l'origine d'une touchante et chevaleresque légende : la belle Gerda, fille du seigneur de Rheinstein est éprise d'un jeune noble pauvre. Brûlant d'un amour réciproque Helmbrecht de Sternbourg demande à son vieil oncle l'autorisation d'épouser la jeune fille. Lubrique et faux, le vieux et riche suzerain entend lui-même convoler en justes noces avec la jolie Gerda. La mort dans l'âme, le visage pâle, la jeune fille se rend à la Chapelle St Clément en compagnie du vieillard, tous deux chevauchent de splendides palefrois. Soudain, une nuée d'abeilles attaque la monture de la blonde Gerda. Le cheval s'emballe, l'emportant en selle. Le vieux fiancé se lance à leur poursuite, mais, le pied de la bête quitte le sentier et le prétendant tombe en bas de la falaise ! Il faut croire qu'un bon ange veillait. Au détour d'un chemin, Helmbrecht guettait tristement le cortège. Lorsque surgit le blanc palefroi que chevauchait toujours Gerda, le jeune homme maitrisa la bête et enleva sa belle. Le seigneur Rheinstein admirant le courage de Helmbrecht, sauveur de sa fille, lui accorda sa main. Un peu plus tard, ce fut un couple radieux de bonheur qui entrait dans la chapelle Clément pour y consacrer leur union.

Alors que nous sommes encore sous le charme de cette vision, l'imposant burg de REICHENSTEIN à flanc de colline nous apparait. Restauré au 19e s. avec beaucoup de goût dans un style néo-gothique, une poésie indéniable s'en dégage avec ses tours d'angle et ses murailles envahies de verdure.

Toujours sur la rive gauche, fièrement perché, tel un «nid d'aigle», véritable symbole de la chevalerie, le château de SOONECK retient notre regard. C'est l'un des plus anciens burgs rhénans. Au cours des siècles, il a subi destructions et reconstructions successives, avant d'être, au 19e s. définitivement restitué en son état actuel. Il occupe, sur un éperon rocheux l'une des plus belles et des plus impressionnantes situation de la vallée du Rhin moyen, son image se grave dans les mémoires.

Cette splendeur nous fait presque oublier le château de Heimburg, construit beaucoup plus bas et dominant de peu, avec son massif donjon le coquet village de Niederheimbach au clocher couronné de quatre élégants clochetons au-dessus de la blanche église.

Sur les deux rives, au bas des vignobles, de charmantes bourgades aux maisons pimpantes et sans uniformité, se détachent. Au passage, nous remarquons les ruines de FURSTENBERG au donjon crénelé, bien conservé.

Le paysage est plus aimable, les vignobles s'étalent somptueux ; travail des vignerons, exposition, sol, tout converge pour obtenir les grappes dorées ou noires, source des crus célèbres de la région.

Traversant cette terre accueillante, c'est sans surprise que l'on aborde le très bel et très riche ensemble de Bacharach (r.g.) dominé par le château fort de STAHLECK. Village de vignerons, caractéristique, avec ses tours carrées, ses maisons à colombages, Bacharach présente un contraste accusé entre sa blanche église évangéliste et les restes de son église romane qui préfigurent déjà le gothique français de la première période. Levant les yeux sur la colline boisée, nous sommes saisis par la forteresse de Stahleck, détruite, en grande partie, comme les autres en 1689, et reconstruite il y a cinquante ans dans un style s'harmonisant avec la cité et le paysage environnant. Dominé par une élégante tour belvédère, elle abrite, de nos jours une magnifique auberge de jeunesse.

Très bientôt, l'étonnement gagne tous les passagers. Au milieu du fleuve sur un ilot rocheux se dresse une sorte de grand vaisseau de pierres blanches qui n'est autre que l'historique poste de douane de la PFALZ : curieux et séduisant édifice ayant à l'origine une tour centrale à laquelle on adjoignit au 14e s. une enceinte naviforme qui nous surprend et que nous admirons tout à la fois. Renforcé au 17e s. par un bastion en amont, l'ilot devint imprenable, compte-tenu de la force du courant à ce niveau, la forteresse résista à tous les assauts et ne fut jamais détruite. Dans la nuit du 31 décembre 1814 les troupes prussiennes, franchirent le Rhin sur un pont flottant à la Pfalz. Construit en 1325, c'est, sans contredit un monument unique en la région étant donnés son style et sa permanence à travers les âges.

A ce point du parcours, voici un très bel ensemble échelonné sur trois plans (r.d.) qui sollicite notre regard : la Pfalz, les premières maisons de Kaub, et dominant cette petite ville au-dessus de la verdure, le burg GUTENFELS qui subit les assauts de la guerre de trente ans. Restauré vers 1830, il donne présentement asile aux rencontres de la jeunesse européenne.

A peine avons-nous le temps de passer de tribord à babord que nous sommes face au vaste château de SCHONBURG se détachant altier sur le ciel ; vieux de mille ans, cet ensemble de bâtisses aux trois donjons a été reconstruit assez fidèlement il y a un siècle. Au pied de la colline, Oberwesel, ses tours de ville et son église gothique.

Plus de burg en vue, mais un rocher abrupt, qui s'avance comme une proue vers le milieu du fleuve, devant ce promontoire impressionnant, l'onde oscille, les hauts-parleurs du bateau diffusent un chant bien connu : vous avez deviné, nous passons le rocher de la LORELEY dont la légende est magnifiquement évoquée par Henri HEINE :

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten,
Dass ich so traurig bin ;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fliesst der Rhein ;
Der Gipgel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau stizet
Dort oben wunderbar,
Ihr goldnes Gerschmeide blitzet,
Sie Kämmt ihr goldenes Haar.

Sie kämmt es mit goldenem Kamme,
Und singt ein Lied dabei ;
Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh ;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh'.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn ;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lorelei getan.

Je ne sais pourquoi
Je suis si triste
Une fable du vieux temps
Ne me quitte pas l'esprit

L'air est frais et la nuit tombe,
Le Rhin coule doucement
Le sommet de la montagne
Flamboie au soleil couchant

La plus belle des jeunes filles
Là haut est assise, magnifique ;
Ses bijoux d'or étincellent
Elle peigne ses cheveux d'or

Elle les peigne avec un peigne en or
Et chante une romance
C'est une magnifique
Et envoûtante mélodie.

Le batelier dans son petit bateau
Est saisi d'épouvante ;
Il ne voit pas les rochers,
Son regard est perdu là-haut.

Je crois que les vagues ont englouti
A la fin le batelier et son petit bateau
C'est le chant étrange de Loreley
Qui a fait tout ce mal.

Malheureusement la traduction anéantit toute l'atmosphère poétique de l'oeuvre de HEINE. La mélodie composée sur ces strophes est en forme de barcarolle doucereuse, l'auteur en est SILCHER (1789-1860) bien oublié maintenant ; on ignore généralement que sur cette poétique ballade, LISZT a composé un véritable drame musical, page peu connue, pour mezzo.

Le rocher maudit est passé, un bel ensemble pictural va lui succéder avec St Goarshausen, les vignobles et l'élégante silhouette du château fort Katz : Chat ; Katz étant le diminutif du nom de ses bâtisseurs : Katzenelnbogen. Datant de la fin du 14e s., plus privilégié que les burgs voisins, il subsistera jusqu'en 1806, date à laquelle il sera détruit par les armées françaises. Reconstruit d'après les plans médiévaux peu avant 1900, il attire l'attention par son donjon rond, s'opposant à deux tourelles élancées sur la façade. La dynastie des Katzenelnbogen était installée déjà un siècle auparavant sur la rive opposée (r.g.). Avec les substantielles recettes des droits de péage, elle avait fait construire au milieu du 13e s., le château de RHEINFELS dont les ruines opposent leur style et leur masse puissante au château Katz, soulignant le siècle qui sépare les deux forteresses. Après avoir soutenu un siège contre Charles le Téméraire (1474), résisté aux assauts des troupes de Louis XIV, ce ne sera qu'en 1797 que Rheinfels, abandonné aux français sautera.

Toutes les prérogatives des Katzenelnbogen : perception des droits de péage, construction d'un château sur la rive gauche, un siècle plus tard édification d'une nouvelle forteresse sur la rive droite (Katz), furent jugées intolérables. Au 14e s., à l'instigation de l'électorat de Trêves un nouveau château fût érigé et surnommé ironiquement DIE MAUS : la Souris par les rivaux des propriétaires du Katz. Comme les deux autres constructions pré-citées, Die Maüs resta intacte jusqu'aux campagnes napoléoniennes. Fidèlement reconstitué dans un style très pur, son superbe donjon rond confère une grande allure à la forteresse.

Négligeant les ruines de Liebenstein et de Sterrenberg nous contemplons avec plaisir la jolie cité vigneronne de Boppard (r.g.) et bientôt nous admirons le splendide château de MARKSBURG (r.d.) jamais détruit, encore intact, planté orgueilleusement au sommet d'une colline rocheuse et boisée. Bâti au début du 12e s., il ne se départit jamais de sa destination primitive de résidence princière. Après avoir appartenu aux landgraves de Hesse pendant quatre siècles, il devint, vers 1870, la propriété d'une organisation allemande pour la sauvegarde des burgs. Variété, élégance, sobriété, équilibre caractérisent son architecture. Le donjon carré couronné d'une tourelle aérienne domine les tours d'angle qui frappent par leur diversité : tour octogonale à toiture à pans, tour ronde élancée, tour angulaire ornée d'un charmant clocheton. Le village de Braubach, la forêt, le Marksburg constituent sur la rive droite un ensemble d'une pureté médiévale qui nous fascine.

Déjà, vers la gauche, une imposante masse jaune attire notre regard, c'est le château de STOLZENFELS. De la forteresse primitive, il ne reste rien, et l'actuel édifice d'un style difficile à cerner, où domine un néo-gothique représentatif du romantisme allemand, ne laisse pas indifférent par sa somptuosité même et la beauté du site environnant. Cependant on peut se demander qui l'a fait enduire de cette
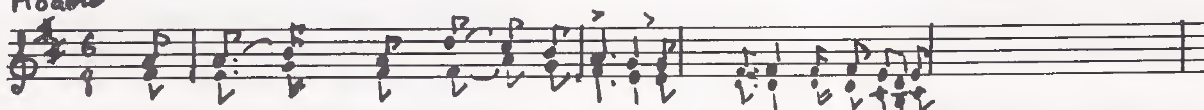
singulière couleur jaune, serait-ce Frédéric-Guillaume IV auquel on doit cette très belle reconstruction dont il fit partiellement sa résidence à partir de 1843 ?

à suivre
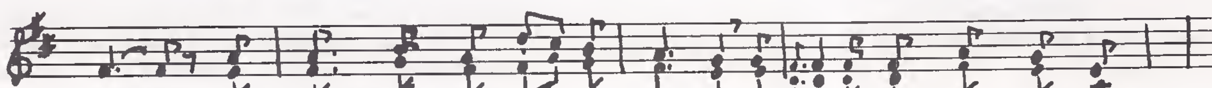
DIE LORELEI

Friedrich Silcher
1789-1860

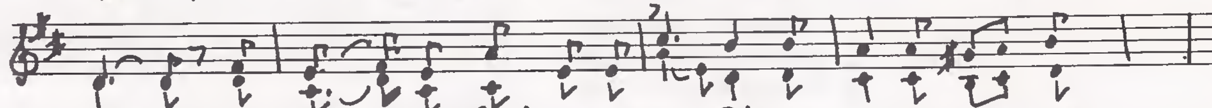
Modéré



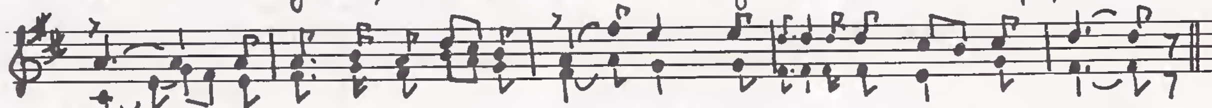
1) Ich weiss nicht, was soll es bedeuten, Dass ich so traurig
2) Die schön — ste Jung — frau sitzet Dort o — ben wunder
3) Den Schiffer — im klei — nen Schiffe Er greift es mit wil-dem



bin —; Ein Mär-chen aus al-ten Zei-ten Das kommt mir nicht aus dem
bar —; Ihr gold-nes Geschmei-de blit-zet Sie kämmt ihr gol-de-nes
Weh —; Er schaut nicht die Fel-sen-rif-fe Er schaut nur hinauf in die



Sinn. — Die Luft ist kühl und es dun-kelt und ruhig fliesst der
Haar, — Sie kämmt es mit gol-de-nem Kam-me, Und singt ein Lied da-
Höh' — Ich glaube, die Wel-len ver-schlin-gen Am En-de Schif-fer



Rhein — Der Gip-fel des Berges fun-kelt Im A-bend-son-nen-schein
bei — Das hat ei-ne wunder-sa — me Ge-waltige Me-lo-dei
und Kahn; Und das hat mit ih-ren Sin-gen Die Lo-re-lei ge-tan

LE PATRIOTISME DE CHOPIN

par
E. LELOUCH
Professeur d'Education Musicale

A propos des Polonaises

Les polonaises jalonnent l'oeuvre de Chopin. Sa première polonaise composée en 1817 devait donner le premier coup d'envoi d'une série d'oeuvres très diversifiées. Cette danse polonaise, à qui certains historiens attribuent une origine populaire, Chopin la traitera d'une façon à la fois libre et vigoureuse.

Ces oeuvres, sans liaison, sans transition, sans suite apparente les unes avec les autres, s'inscrivent en marge de son catalogue pianistique. Mélancolie vague, désenchantement, incertitude, font place à une turbulence qui atteint les plus hauts sommets de l'héroïsme.

Comme Lamartine dans «Jocelyn», Chopin rêve de produire une grande épopée, une vasque fresque qui doit le placer au rang des immortels.

Les polonaises, en effet, dominent son oeuvre musicale ; elles apportent ce que toute oeuvre est en droit de réclamer pour passer à la postérité : une structure sans faille. Même dans les moments d'abandon ou de rêverie, nous ne basculons pas sur les rives du néant. Chopin rejoint inconsciemment le jugement de Charles Nodier «*Le sommeil es non seulement l'état le plus puissant, mais encore le plus lucide de la pensée... du moins dans les perceptions qui en dérivent*».

Ces perceptions, Chopin les ressent au plus haut point, et son objectif ne varie pas d'un pas : redonner à la Pologne son étendand, chasser l'ennemi du territoire polonais. Il est, cependant, troublant de constater qu'à une époque où la musique à programme trouve tout un réseau de compositeurs ; Chopin marque ses distances vis à vis de ce nouveau genre : aucun titre évocateur ou prometteur, aucun programme bien défini ne viendra ternir cette belle image de la POLOGNE.

Ses polonaises sont plus le reflet de ses états d'âme plutôt que l'organisation consciente de plans ou arguments minutieusement élaborés ; il restitue l'âme d'une époque, plutôt que le détail d'un évènement. La révolte sourde qui gronde en lui en dit davantage qu'une stratégie militaire fixée sur le papier et bien organisée ; c'est de cette façon qu'il est parvenu à faire éclater l'espace qu'il s'était tracé, cette non-limitation, dans le sujet donne à son oeuvre des proportions à la fois magiques et gigantesques.

Les polonaises sont des oeuvres en berne. Chopin médite sur le coup qui a frappé la Pologne. Tantôt il se révolte contre la cruauté du destin, tantôt il s'attendrit au souvenir du passé, tantôt il semble se soumettre à la volonté divine encore que ce dernier point reste obscur. On connait le mysticisme de Liszt, on sait que la révolte, surtout lorsqu'elle est impuissante, trouve fatalement une issue vers Dieu ; mais on ignore si le romantisme de Chopin s'est accomodé de cette croyance et si ce repli, d'orientation divine, que l'on décèle dans son oeuvre n'est pas plutôt le reflet d'un isolement total à la fois désincarné et amplifié par l'évènement ou sa maladie. Il entretient son désespoir avec une sorte de complaisance. Les propos de Schumann «*Là où il y a du rire, il faut que je m'en aille*» pourraient également refléter le climat des polonaises ; encore que par endroits, la mélodie «*Ce soleil doré des âmes*» se prend à son propre jeu et abandonne pendant de courts instants une certaine rigidité conventionnelle.

Chopin s'abreuve inconsciemment aux mêmes sources que Victor Hugo, pendant la période de Jersey : il ne s'élève qu'après deux crises violentes nées, l'une du deuil, l'autre de l'exil ; le musicien expatrié s'arrache à ses tristesses et va chercher de nouvelles raisons de vivre dans la méditation. Son génie, mûri par la souffrance, exalté pas l'enthousiasme visionnaire, fait de lui une des plus grandes figures romantiques du XIXème siècle.

Comme Chopin, Hugo intervient dans la vie politique pour plaider la cause des Polonais opprimés, et pour dénoncer la misère du peuple ; dans son journal «*L'évènement*», il choisit comme devise «haine vigoureuse de l'anarchie, tendre et profond amour du peuple».

Tous les compositeurs qui ont écrit pour le piano ont senti à un certain moment la nécessité d'élargir leur champ d'action. Schumann a d'abord prudemment écrit des lieder (sur des poésies de Heine) en 1839.

Comme Chopin, il s'étourdit de l'expression vocale *«je voudrais mourir à force de chanter»*. Chopin, lui, n'admet les confidences qu'au piano.

Schumann se sent également appelé à la suite de Beethoven, de Schubert, de Mendelssohn, par la symphonie romantique «Je suis tenté d'écraser mon piano ; il devient trop étroit pour contenir mes idées».

Chopin, ce galérien du piano s'en lasse pas ; toutefois, il donne dans les polonaises des proportions qui dépassent le cadre des sonorités pianistiques. L'orchestre est transposé au piano comme l'est la voix. Il exige tout de cet instrument. N'est-ce pas trop préjuger de ses possibilités ? Et n'assiste-t-on pas, progressivement, à un déclain, une perte d'énergie dans les polonaises composées à titre posthume qui ne sont, en fait que le reflet d'un écho assourdi des autres polonaises dans lesquelles l'action énergétique est sans cesse revivifiée par des ascensions permanentes de gammes. Les polonaises composées à titre posthume n'ont pas, en effet, la superbe et l'arrogance des polonaises op. 40 n° 1 et op 53.

Cet engouement pour le piano est bien particulier à Chopin ; cet aristocrate du piano n'a jamais voulu éprouver ses talents de symphoniste, alors que Beethoven avait ouvert généreusement la voie à l'orchestre moderne.

Il est vrai, que les habiles orchestrateurs font preuve, avant tout, d'un métier très sûr ; selon le jugement émis par José Bruyr *«on nait rôtisseur (ou musicien) mais on devient orchestrateur»*.

Chopin, cet être sensitif, dont l'art est une constante improvisation a-t-il été rebuté par le côté académique de l'orchestration, ou ce musicien de l'intimité a-t-il été naturellement attiré par le seul instrument qui pouvait capter ses troubles, ses angoisses, ses désirs ou ses caprices ?

Il est vrai que les oeuvres monumentales s'inscrivent dans le répertoire des compositeurs en fin de carrière seulement.

Le cantor de Leipzig n'a écrit, prudemment, ses grandes cantates qu'à la fin de sa laborieuse vie. Le jugement de Ravel, à cet égard est assez significatif *«On a jusqu'à vingt ans pour apprendre le métier des autres, toute la vie vous reste ensuite pour apprendre le vôtre»*.

Toute la vie, pour Chopin, cela veut dire trente neuf ans ; il n'est donc pas étonnant que son expérience dans ce domaine ait été insuffisante.

Il est également concevable que demandant tout au piano qui reflétait trop intimement l'expression du *«moi»*, Chopin ait volontairement sacrifié l'orchestre ; il n'était, en effet, pas rare à cette époque de ne pas tirer parti de tous les éléments qui se rattachent à un art : Ingres enveloppait un corps d'une ligne qui exprimait tout. La couleur n'était pour lui qu'accessoire *«Une chose bien dessinée est toujours assez bien peinte»* disait-il. De là à faire la relation qu'une belle mélodie n'a pas besoin de support orchestral, il n'y a qu'un pas.

Il est vrai, que l'italianisme de Chopin assouplit considérablement son langage et que cette improvisation constante ne trouve de sens qu'au piano.

Il semble que par réaction contre un certain académieme forcené, les artistes ont acquis une certaine liberté au contact des rives romaines.

Le peintre Gros s'est détaché d'une certaine sécheresse après avoir accompli un voyage en Italie.

Malheureusement, si la liberté favorise le génie, certains abus engendrent les désordres : Chopin affectionnait particulièrement Mozart, mais lorsqu'il écrivit des variations sur un thème de ce même compositeur, le Salzbourgeois se retrouva investi, presque malgré lui, de thèmes encore plus italianisants, un peu comme si Chopin voulait lui donner à distance, une leçon ; ou encore comme s'ils avaient convenu d'échanger respectivement leurs qualités :

La carrure alliée à la souplesse
Les vers fusionnant avec la prose.

A suivre...

ERRATA

Une confusion concernant deux iconographies différentes ayant trait à la vielle a rendu incompréhensible le texte de présentation paru dans le numéro 245 de février 1978.

Seul le 3e paragraphe est en conformité avec la gravure.

Celle-ci fait partie de la Collection du Musée de Châalis, situé près de Senlis (ancienne abbaye cistercienne fondée en 1136, puis remaniée au XVIIIème siècle.

Peintres et poètes romantiques ont aimé le charme de ces vieux bâtiments.

Après la reconstruction d'une partie du domaine en château, Mme Jacquemart André l'installa en musée.

Les collections comprennent d'importantes peintures des primitifs, des sculptures et objets d'art du Moyen-Age, des peintures, sculptures, meubles de la Renaissance Italienne et du XVIIIème siècle français.

PROGRAMME DES CONCOURS D'ENTREE DANS LES CLASSES DE FIN D'ETUDES ET SUPERIEURES

La Direction de la Musique vous informe . . .

CONCOURS DE PIANO

Entrée fin d'études - Imposé : Prélude de la 1ère partita en si b de J.S. BACH - au choix : Un des trois Rondos de Bela BARTOK (Universal Boosey) ou Impromptu en mi b Opus 90 n° (Schubert).

Classe supérieure - Imposé : Sinfonia intégrale de la 2e partita en ut min. de J.S. BACH - au choix : La Plainte calme et Reflets dans le vent (extrait des 8 préludes) (MESSIAEN) ou Final du Carnaval de Vienne de SCHUMANN.

VIOLON

Entrée en classe de diplôme - Imposé : Concertino Auguste KREUTZER - au choix : Concerto en la mineur - 1er mouvement BACH 4e Concerto, 1er mouvement - RODE.

Entrée en «préparatoire supérieure» - Imposé : Concerto en ré mineur - 1er mouvement - LECLAIR - au choix : 2 mouvements à choisir dans les sonates et partitas pour violon seul (un lent, un vif) BACH 7e concerto - 1er mouvement de BERIOT.

ALTO

Entrée en classe de diplôme - Imposé : Concerto en ré majeur 1er mouvement - HOFFMEISTER au choix : «Danse» deux pièces de Francis CASADESUS (Lemoine) Concerto en ut mineur - 1er mouvement J.C. BACH

Entrée en «préparatoire supérieure» - Imposé Soliloque et Forlane - R. HAHN - au choix : Catalane - BUSSER (Lemoine) Sonate «Arpaggione» - 1er mouvement - SCHUBERT.

VIOLONCELLE

Entrée en classe de diplôme - Imposé : Sonate en sol - 1er mouvement BREVAL - au choix . 2 de suite, 2 mouvements au choix - BACH Morceau de concert - SERVAIS (Version Feuillard).

Entrée en «préparatoire supérieure» - Imposé : Sonate en ré majeur - 1er mouvement - LOCATELLI - au choix . Allegro de Concert - 1er solo DAVIDOFF, Rapsodie hongroise POPPER.

CONTREBASSE

Entrée en classe de diplôme - Imposé : Gigue de la 1re suite - BACH - Nanny - au choix : Solo d'Othello - VERDI - 1er Concertino Opus 30 - LABRO (Philippot).

Entrée en «préparatoire supérieure» - Imposé : 6e Sonate de VIVALDI - version Zimmermann - au choix : Pièce en ré - VIVIER- Morceau de concert - DULAURENS.

FLUTE

Fin d'études - Imposé : un mouvement lent d'une sonate de Bach au choix à l'exclusion de celui de la 1re sonate. au choix : Andante et Scherzo - ROUSSEL, Allegro et Scherzando - GAUBERT, Fantaisie - GAUBERT.

Supérieure - Imposé : thème et 3 variations au choix de SCHUBERT — Au choix : Concerto de Jean RIVIER - 1er et 3e mouvements (avec coupure du n° 35 à 46) - Leduc, Sonatine de DUTILLEUX - Leduc.

HAUTBOIS

Fin d'études - Imposé : mouvement lent du concerto en fa de J. BACH - au choix : Sonate de POULENC, Fantaisie concertante de Leboucher, Impromptu de Claude ARRIEU.

Supérieure - Imposé : Andante du concerto en ut de MOZART au choix : Impromptu de Claude ARRIEU, Pan (extrait des 6 métamorphoses de BRITTEN)

CLARINETTE

Fin d'études - Imposé : Mouvement lent d'un concerto de STAMITZ. au choix : Suite française 1-3-4 BITSCH (Leduc) - Lamento et Tarentelle de GROVELEZ.

Supérieure - Imposé : 3 Phantaisies stuck de SCHUMANN- au choix : Récitatif et Thèmes variés de LITAIZE (Leduc), Divertimento dell Incertezza AUBIN (Leduc).

SAXOPHONE

Fin d'études - Imposé : Adagio de J.M. LECLAIR (classique du saxo nº 104 Transcription MULE) - au choix : Sicilienne de LANTIER et Tarentelle de BEAUCAMP (Leduc), Prélude et Saltarelle PLANEL.
Supérieure - Imposé : Adagio de la 6e sonate flûte de BACH transcription MULE (Leduc). au choix : Tango et Tarentelle - BAUTREMER - Mouvement nº 2 et 3 du Concerto de P. BONNEAU (Leduc).

BASSON

Fin d'études - Imposé : Courtes pièces de tous les temps (3-4-27-28) M. ALLARD (Billaudot) - au choix : Fantaisie de BOZZA, Andante de Rondo Hongrois (Wéber).
Supérieure - Imposé : 2 mouvements au choix d'un tempo différent d'un Concerto de Vivaldi - au choix : 3 nocturnes pour basson et piano de DESENCLOS (Leduc). Thèmes variés - MARTELLI.

COR

Fin d'études - Imposé : Andante du 2e concerto K 417 de MOZART— au choix : Cantecor de BUSSERE (Leduc), Sarabande et bourrée de PASSANI (Leduc).
SUPERIEURE - Imposé : 1er 2e mouvement du Concerto nº 1 de R. STRAUSS - au choix : Sonatine de J. AUBAIN 1er 3e mouvements (Choudens), Cantilène et Divertissement DESENCLOS.

TROMBONE

Fin d'études - Imposé : Hommage à BACH BOZZA - au choix : Ballade de Frank MARTIN, Morceau de concours de BACHELET.
Supérieure - Imposé : Grave du concerto de HAENDEL - au choix : Petite suite de Serge BAUDOT, l'Irrespectueuse de P.M. DUBOIS.

TUBA

Fin d'études - Imposé : Prélude et Allegro de J. CHARPENTIER - au choix : Introduction et sérénade de BARAT - Fantaisie de Pierre PETIT.
Supérieure - Imposé : Prélude en ré mineur de la 2e suite pour violoncelle de BACH (texte cello ou transcription). au choix: Impromptu de M. BITSCH, Sonatine de Jacques CASTEREDE.

(à suivre)

INFORMATIONS DIVERSES

o Les concerts de midi

Tous les vendredis de 12 h. 30 à 13 h. 30 dans l'Amphithéâtre RICHELIEU de la SORBONNE (entrée par la cour d'honneur, 17, rue de la Sorbonne 75005 PARIS.

Vendredi 17 mars 1978 à 12 h. 30	Concert Inaugural de la Société Française de Musique Contemporaine (S.F.M.C.). R. ANCELIN, J. CASTEREDE, J. CHAILLEY, P.Y. LEVEL, P. SANCAN.
Vendredi 24 mars à 12 h. 30	Trio Deslogères. Ch. CHAYNES, A. LOUVIER, A. PIECHOVSKA, A. TISNE.
Vendredi 31 Mars à 12 h. 30	Programme spécial pour le C.A.P.E.S. et l'Agrégation. QUATUOR LOEWENGUTH E. CHAUSSON (concert) D. MILHAUD

o Stages de dictées musicales

A PARIS du 7 au 16 Avril inclus stages intensifs - niveau Licence - CAPES - Agrégation.

A PARIS du 5 au 24 juin inclus stages intensifs - Niveau préparation à l'entrée en 1ère Année de Faculté de musicologie.
DANS LE QUERCY du 3 au 22 juillet stages intensifs - niveau Licence CAPES - Agrégation.

Pour tous renseignements s'adresser à : Melle A: VICAIRE, 6, rue Sainte Lucie 75015 PARIS. Tél. : 578 89-82.

SUPPLÉMENT AU DIALOGUE DES NORNES

propos sur la Tétralogie selon Pierre Boulez et Patrice Chéreau (6) *

par Michel GUIOMAR

II. - Au delà de la nécessité que nous avons reconnue du respect des espaces d'extériorité et d'intériorité appelées par la musique et son écho littéraire, une autre référence de valeur règne en ce qu'exige du scénographe la **dynamique temporelle** de l'oeuvre, le jeu de l'impulsion dramaturgique et du temps musical : ne cessant de redire que la musique conduit le drame et dicte le reflet scénographique du texte, nous ressentons que la **Tétralogie** comme tout drame wagnérien ou même, de manière moins affirmée, tout opéra, est parcourue d'un Rythme vital donc continu d'une complexité organique puisée à ses innombrables éléments ; le temps dramaturgique en est celui d'un fleuve charriant ses limons et, s'il est vivant comme le Rhin, ses proies, mais aussi son Eau elle-même et ce qu'elle recèle d'un monde qu'elle a dissous, et jusqu'à sa violence ou sa déduction. L'image du Rhin n'est immédiate que parce qu'il n'est pas fortuit que la composition ait ainsi commencé par l'ébranlement profond de Wagner lui-même entrainé musicalement en ses eaux de songe, loin de toute prétendue et prétentieuse idéologie. Au long des scènes que traverse ce Fleuve onirique, et avant même le jeu des échanges, naissances et entrées de thèmes entre l'orchestre et les voix, la musique et le texte, ce rythme devrait se ressentir en toute scénographie construite comme un espace d'échos. C'est ce mouvement profond, cette rumeur sous-jacente à la musique même comme celle d'un roulement sur le fond de l'intrigue, que nous aimerions **voir** d'une manière analogue au paradoxe de P. Claudel, que **L'Oeil écoute**. Dans une justification difficile, il est vrai, à poursuivre en dehors de chaque fait réel d'une représentation, nous voudrions dire notre impression que, sauf exceptions insolites et convaincantes, Patrice Chéreau n'a pas éprouvé intimement que ce Fleuve de la **Tétralogie** ne coulait que de sa seule source musicale.

Dans le drame wagnérien surtout, ces exigences des espaces scéniques éclairent celles de l'impulsion dramaturgique et musicale, car l'ouverture ou l'enfermement d'une scène sont les reflets initiaux mais également **fixés** (au sens photographique même du mot) des tendances dont son action témoigne dans le temps et, par conséquent, de la matérialité spécifique dont la musique ouvre ou enferme. Refuser la volonté wagnérienne de ces caractères de scène, revient à méconnaitre d'emblée toutes les intentionnalités musicales qui s'y accorderont pour se heurter aux limites visibles ou s'évader dans l'au-delà scénique illimité. Nous ne désirons pas, reprenant chaque scène de la **Tétralogie**, en désigner l'espace musical, le souffle et le rythme dramaturgique, et analyser comment P. Chéreau y a répondu, mais seulement quelques unes brièvement, notre étude en ayant déjà évoqué les réalisations tandis que nous avons aussi présenté une interprétation du Rythme qui animait la plupart (1).

A la fin de **l'Or du Rhin**, la montée des dieux au Walhalla, propos peu modifié depuis l'an dernier, est figurée dans une contradiction absolue de la musique. Il est inutile de rappeler la houle sonore invincible et l'exaltation grandiose et dominatrice, qui naissent du retour du thème du Walhalla après l'appel d'orage et les nuées dissipées par Donner et par Froh pour gagner progressivement un fortissimo orchestral total. Faut-il insister sur la lancinante **effraction** répétitive et volontaire et la transgression que nous avons reconnue aux jeux des rythmes (2) ? Le climat de cette fin est tel qu'on se surprendrait à regretter que cette gloire, au sens même de ce mot en iconographie divine soit un sursis et non l'issue dernière ; trois journées de cauchemar vont suivre, que prophétisent à peine, vite étouffés, le dédain de Loge, les plaintes des filles du Rhin, l'inquiète curiosité du mystère qui effleure Fricka... et ces lointaines menaces ne suffisent pas à altérer l'euphorie totale de la scène, surtout pour le Témoin idéal que serait celui qui ne connaitrait pas l'oeuvre. Bien plus assurés que ces présages, les seuls motifs musicaux nouveaux de l'action sont alors le rythme déjà annonciateur de celui de la Chevauchée (ex. 1) et le thème du Glaive, c'est-à-dire d'évènements qui, dépassant précisément l'aventure prévue par Wotan, conduiront la transgression au-delà de la fin des dieux ; mais ni les dieux ni notre Témoin n'en peuvent rien connaitre et cette ignorance, ressort même de la dramaturgie, doit se refléter dans une joie de certitude et de confiance absolues afin que soit extrême la précipitation tragique dès le début de **la Walkyrie**. C'est cependant d'un pessimisme immédiat, systématique et sans nul fondement que tente de jouer P. Chéreau : il impose un Wotan tyrannique que les dieux sont contraints de suivre de désespoir, quand même le climat littéraire et scénique, renforçant le message musical, est d'une infaillible détermination hallucinée (3). Ainsi s'exprime Froh , dési-

* Voir **l'Education musicale**, octobre 1977, n° 241 (et précédemment n° 231-237).

gnant l'arc en ciel : «Au burg mène le pont, léger mais ferme à votre pied ; foulez **hardiment** sa voie **rassurante !**» et sa voix s'accompagne de la plénitude la plus sereine de ce motif ; ou Wotan, évoquant le burg lui-même : «La nuit approche : contre sa haine, qu'il offre **refuge...**», puis d'un ton très résolu : «Ainsi je salue le burg, à l'abri de l'effroi et de l'horreur». Le contre-sens scénographique de P. Chéreau oblige les dieux et nous mêmes à ressentir la nuit et les ténèbres, l'effroi et l'horreur, tous les signes de la fatalité et du monde des Nibelungs, leur refuse même l'illusion du refuge. Nul pourtant ne conteste Wotan, sauf Loge, naturellement, dont la parole contient une indication scénique méconnue ici : «A leur fin **ils se hâtent** ceux qui s'estiment **si sûrs d'eux**» (4), à sa plaisanterie aux filles du Rhin, ironie musicalement dirigée contre Wotan, Wagner ajoute enfin la réaction des dieux : «**Les dieux rient...**»

Or P. Chéreau, enchainant l'un à l'autre dieux et déesses en une manière de farandole presque immobile, titubante de lassitude, de lenteur, d'insécurité et de refus exaspéré, se mouvant sans presque avancer vers un Walhalla impossible, dérisoire l'an dernier, simple maquette étrangement inaccessible dans une trompeuse proximité ; ostentatoire cette année, et si immense et immédiat que seuls un fragment de muraille et un porche, où ils parviennent enfin, en sont visibles. On songe à la scène finale du **Septième Sceau** d'Ingmar Bergman et d'une pareille suite macabre de quelques êtres en contre-crépuscule sur une terre désolée. Quelle que fut l'idée de dérogation de P. Chéreau, elle ne pouvait l'autoriser à démentir cette musique et la refuser aux personnages, qui en sont les vrais possesseurs : elle est celle d'une démarche volontaire, d'un cheminement assuré, l'extériorisation d'un rythme intérieur sans faille qui justifie la puissance et l'originalité des liens que nous avons reconnus entre l'orchestre et le foyer que constitue le personnage d'opéra (5). Même pour révéler des menaces ignorées des dieux ou un refus de l'Oeuvre elle-même à s'engager, Patrice Chéreau devait ne répercuter que dans le seul décor les failles pressenties, l'erreur des dieux, l'appréhension inconsciente ou inavouée qu'il leur prétend. En ce Walhalla fragmentaire, composite et rebelle même au jugement esthétique, l'intention de P. Chéreau, qui n'a pas saisi que le Burg ne devait avoir aucunes réelles dimensions, même colossales, reste obscure, malgré l'aveu que cette juxtaposition d'époques et de styles reflèterait l'irréalité d'une illusion dont le caractère illusoire même est le fondement. Cependant une dualité cruelle, manichéenne, quasi-contrapuntique de **lumières**, reflets d'un univers-fantasme des dieux, et des ténèbres, ombres inquiétantes, à nous seuls destinées, de leur erreur et de l'impasse, aurait été une image aussi provocatrice, torturante, qui, même contradictoire de l'apparence sonore, n'aurait pas ruiné le rythme dramaturgique, la vérité musicale.

Retenons l'aggravation, d'une scénographie désormais fréquente, de la présence finale de Loge et de son refus : son geste, très beau, et plus décisif s'il avait été le seul signe d'un présage et l'unique démarche, aurait suffi à exprimer l'impasse et la dérision, sans être précédé de tant de vaines et disparates agitations, quand il ferme lentement lui-même jusqu'au dernier instant le rideau de scène sur cette mascarade et journée de dupes.

Nous avons montré notre regret que P. Chéreau ait enfermé les deux premières scènes de l'acte II de **la Walkyrie** Comme nous l'avons dit des exigences d'estériorité, à la simple analyse du Prélude qui **ouvre** l'acte, nous en saisissons aussi l'extériorisation psychologique ; entre cet Au-dehors et les démarches et situations des personnages jouent les échos sonores et les reflets scéniques. S'il paraitrait naturel que Wotan lançat ses directives à Brunnhilde à partir du Walhalla, le fait que Wagner le veuille à ce moment comme un évadé loin de son Burg est d'une irremplaçable signification ; tout metteur en scène doit l'entendre et reconnaitre que la naissance musicale de Brunnhilde, être d'Air et de Terre **ouverte**, osons même dire éventrée, s'accomplissant dans le Prélude, prédispose ce décor. Née de Wotan, hors du Walhalla bien sûr, et d'Erda dont les deux seules apparitions sont des scènes s'ouvrant véritablement devant nous, des effractions de la Terre, Brunnhilde ne peut apparaitre, hors de tout lieu fermé ou construit où elle ne saurait vraiment vivre, que sur une haute terre nue, dans un espace au-delà, aux limites imaginaires indéfinies. Nous ne la connaitrons qu'entre ce site sauvage et la cime nietzchéenne de son sommeil ; humaine condamnée à la terre des hommes, nous ne la verrons même pas entrer au palais des Gibichungs ; la seule allusion qui nous serait faite par Gutrune qu'elle y vive sera pour constater, étrange moment que nous commenterons plus tard, que la chambre est vide et Brunnhilde sur les rives du Rhin encore dans la nuit... En un seul lieu, exceptionnellement fermé, mais naturel, exceptionnel lui aussi d'être tributaire du monde d'Erda et que les Nornes veillent, elle entre, avec Siegfried, seuil sur lequel deux actes se terminent, la haute caverne du Roc des Walkyries où elle devient mortelle en rencontrant ces deux signes purement terrestres et humains que sont l'amour et puis l'oubli.

C'est bien la puissance d'irruption d'un être de l'Au-dehors et de l'Au-delà qui anime le Prélude dont il surgit ; les dernières mesures en sont d'un rythme impatient et lancinant d'où **s'évade**, exceptionnellement naturel, en libre épanouissement, en effraction triomphante de l'espace musical lui-même, le thème walkyrien (ex. 2). Précédant ces phénomènes d' ouverture, le **jeu dont tous les motifs de ce** prélude s'affrontent paraitrait ne symboliser que l'aventure du couple de Sieglinde et de Siegmund d'un acte à l'autre : son ivresse, sa fuite, le glaive, arme trompeusement invincible, la tragique impasse ; mais nous ne pouvons pas refuser d'entendre au-dessus de ce couple issu de Wotan, et dans le monde des dieux, la même rumeur, une impasse antérieure à celle-ci qui n'en est qu'un épisode, et une aventure d'autrefois, de Wotan et d'Erda, dont la fille va apparaitre, elle aussi arme invincible et pourtant illusoire instrument d'un

destin détourné.

La tension scénique, conduite par la fréquence lourde des motifs musicaux aussi bien que par les images littéraires, de chute, d'impasse, d'encerclement de Wotan par ses propres contradictions, devait suivre ce chemin d'abime de l'acte qui, d'une extériorisation initiale telle et absolue, se serait progressivement enfermé dans un tréfonds de ténèbres, celui de la mort de Siegmund. La fin de **l'Or du Rhin**, qui aurait ainsi gagné à être autre, nous a trop avertis que le Walhalla était déjà cette prison, pour que, en cette nouvelle inexactitude scénographique, l'impression en soit aggravée. La puissance de l'enfermement initial du dialogue de Brunnhilde et de Wotan fait perdre ainsi à toute la scène la dimension et l'étendue de l'irrémédiable entre la liberté et le cataclysme que la vision wagnérienne poursuivait dans une admirable continuité du fatal dans les scènes suivantes, au même lieu. Cette prison de l'âme aurait pu se construire sous nos yeux, plus pregnante même de dévaster un site si libre de pleine nature. On imagine l'emprise qu'aurait eue une révolte minérale et surréaliste de la matière du monde surgissant ici telle qu'en certaines toiles de Max Ernst ; mais dans la crainte que des mutations visibles auraient été refusées comme celles d'un machinisme peu crédible ici, ombres et lumières auraient suffi, Richard Peduzzi ayant d'ailleurs témoigné d'une maitrise à tout exprimer même en épargnant ses moyens. Par contre, P. Chéreau lui-même a plutôt abusé de ces procédés en d'autres scènes : dans **la Walkyrie** de 1976, au IIIème acte, les deux pans de mur du cimetière s'écartaient à vue, derrière lequel apparaissait ensuite la montagne ; au premier acte de **Siegfried** surgissent un marteau-pilon et à nouveau ce mur que Wotan referme sur le héros et sur Mime, comme il a refermé sur Brunnhilde une porte du Walhalla : à l'acte II, ce sont des ombres de machinistes lancées sur scène qui font se mouvoir le dragon mécanique Fafner...

Les deux versions du troisième acte de la **Walkyrie** s'opposent en tout ; en 1976, l'enceinte fermée du cimetière, que vient dominer plus tard la montagne du sommeil de Brunnhilde ; en 1977, le sommet d'une hauteur désolée, une puissante ruine, un site ouvert à l'infini ; une très belle scène malgré le laisser-aller volontaire -si l'expression peut se dire- de certains détails : banalités de quelques marches et médiocre matériau d'une plate-forme aux allures de tréteau théâtral où s'endormira Brunnhilde. Disparues les entrées pesantes des chevaux, nous nous dispenserions d'en critiquer l'erreur passée, en laquelle P. Chéreau méconnaissait le vrai souffle de la Chevauchée, si l'essentiel de la différence entre les deux conceptions ne régnait peut-être ici. S'il est même inutile de citer les thèmes et les rythmes de cette chevauchée, rappelons que la cause matérielle profonde, archétypale en est multiple (6) mais se rassemble dans un appel de cime nietzschéenne de franchissement utopique vers la liberté de l'Au-delà, d'un rêve de vol et d'immortalité pour Sieglinde qui va apparaitre. Toute cette métaphysique de la transgression était bafouée l'an dernier,



L'OR DU RHIN, 4ème scène (1976)



LA WALKYRIE, Acte III, 1ère scène, 1976



LA WALKYRIE, Acte III, 1ère scène 1977

alors même que les réalisateurs se vantaient, même P. Boulez, d'avoir retrouver la tradition des coursiers traditionnels d'une chevauchée ; seul l'orchestre pourtant nous révéla cette liberté walkyrienne et ce rêve, dans une tension exactement accordée à l'utopie, que la scène démentait. Ce qui crée le rêve de chevauchée n'est pas, paradoxalement, la bête, mais le vent qu'elle rencontre, la hauteur où elle passe, le rythme que lui donne celui qui la possède. Ici la matière musicale et la matière scénique, le rythme dramaturgique et le rythme musical, idéalement reflétés, se sont formés dès le premier acte dans le souffle passionnel de Sieglinde, de Siegmund, du Printemps contre la porte ; au deuxième acte, l'impulsion de la naissance musicale de Brunnhilde, hérite, nous l'avons vu, de ce souffle ; ici, enfin, une matière vivante d'Air s'élance en un sursaut sublime au-dessus de l'abime où se plongea l'acte précédent. De l'onirisme aérien, G. Bachelard remarque qu'un signe d'authenticité et d'appel profondément inconscient serait plutôt l'absence d'ailes, réminiscences livresques et culturelles ; déplaçant l'image au monde de la course aérienne, reconnaissons que la musique wagnérienne présente une dynamique matérielle pure et laisse marginale la représentation des chevaux des walkyries ; notre transposition est d'autant plus légitime que, primitivement, la walkyrie était comme les corbeaux de Wotan un oiseau de proie et de mort, «waelceasig», où cependant s'incarna **Walkyre** le démon donneur de vie : une évolution mythique achevée par Wagner en une féminisation divine du vol a donné le visage de vierge guerrière et d'ange de Mort. Qu'elles parcourent les airs n'appellent nullement à leur prêter autre attribut que l'espace et le mouvement ; G. Bachelard, évoquant **la Poétique des ailes**, en nuance immédiatement la réalité nécessaire dans l'exergue de son chapitre, une parole de G. d'Annunzio dans la **Ville morte** :

Les ailes impalpables sont celles qui volent le plus loin. Toute vierge peut être une messagère... (cité dans **l'Air et les Songes** , p. 79).

qui définit même le rôle de Brunnhilde devant Siegmund. Sommes-nous loin de la musique et de cette impulsion musicale pure de la Chevauchée, qui devait être notre unique appui ? Plus proches que jamais... G. Bachelard définit le lien que nous avons reconnu entre l'espace ouvert, illimité et le mouvement imaginaire, onirique dont cette Chevauchée se créa musicalement en Wagner :

Un mouvement qu'on vit totalement par l'imagination s'accompagne aisément d'une musique imaginaire (op. cit., p. 61).

Pas d'espace sans musique parce qu'il n'y a pas d'expansion sans espace. La musique est une matière vibrante (p. 62).

Méditer ces axiomes est sans doute saisir l'origine même d'une des pages les plus profondément oniriques et nécessairement dramaturgiques qui soient de **la Tétralogie**, contrairement à l'erreur commune d'une Chevauchée, simple bravoure pittoresque ; nous y saisissons ainsi la nécessité de l'espace ouvert, infini pour une rythmique aussi décisive, dont le rôle est enfin précisé implicitement par Bachelard : le paysage des mouvements de l'âme entière en mouvement est précisément la grande leçon du vol onirique (p. 60).
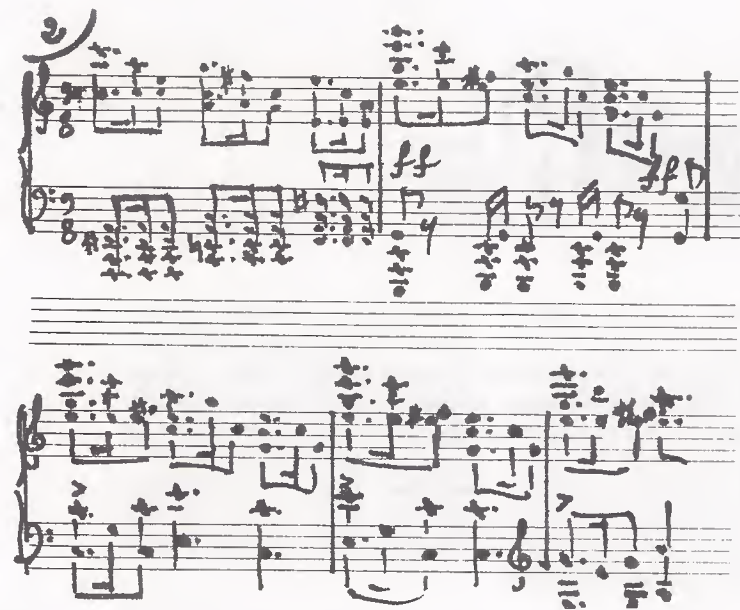
Reprenant ce que nous avons reconnu du souffle walkyrien qui anime la Scène, nous ressentons que les deux premiers actes nous ont livré ces mouvements de l'âme de Siegmund, Sieglinde Brunnhilde, Wotan, Fricka même... et que la Chevauchée est un saisissement total de ces mouvements assemblés par la musique pour un passage sublime hors des circonstances mêmes qui les ont provoqués. La Chevauchée est donc bien un rêve immense de vol où sont engagées toutes les présences et tous les morts, bénéfiques ou maléfiques. La tentative justifie cette clameur insurpas sable de surrection et d'effraction, sa réalisation une grandeur et une pureté scéniques pour lesquelles une esthétique de l'imagination du mouvement serait féconde. L'argument de G. Bachelard nous permet de désigner cette erreur d'une **vision formelle** et d'une scène pittoresque dont P. Chéreau interprétait, contre l'évidence du **dynamisme matériel**, cette impulsion musicale :

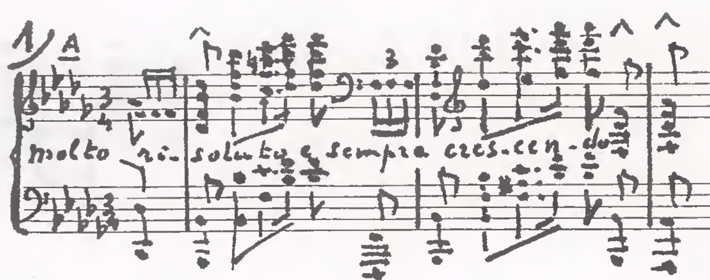
Si nous avons raison au sujet du rôle **hiérarchique** de l'imagination matérielle en face de l'imagination formelle, nous pouvons formuler le paradoxe suivant : à l'égard de l'expérience dynamique profonde qu'est le vol onirique, **l'aile est déjà une rationalisation (L'air et les Songes, p. 36)**
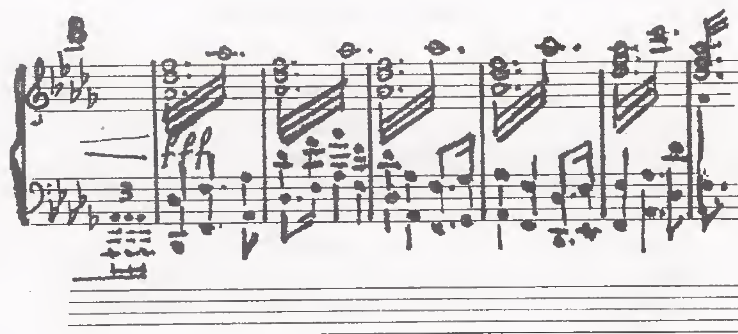
le vol onirique n'est jamais un vol ailé... quand l'aile apparait dans un récit de rêve de vol, on doit soupçonner une rationalisation de ce récit

poursuit-il en soulignant ces axiomes qu'il dégage lui-même de la pensée de Charles Nodier. L'erreur d'Icare fut de s'y confier ; au vrai rêveur de vol, la nudité des dieux. L'erreur de P. Chéreau fut de ne pas accepter que l'évolution scénique des walkyries ait vu disparaitre, depuis Wieland Wagner, les accessoires et attributs de fonctions qu'elles perdaient également dans une fascinante recherche de pur espace infini, de la disponibilité absolue du mouvement, l'idéal étant une chorégraphie scéniquement inutile, entièrement symbolique, l'essence du rêve de vol étant, ici encore paradoxalement, l'absence d'action, voire l'immobilité dans l'éther : ne plus agir, être. L'an passé, Patrice Chéreau, reniant toute l'impulsion rythmique de la chevauchée, contraignait les walkyries à un rôle terrien, contraire même à leur nature, de pourvoyeurs de tombes en cadavres qu'elles ensevelissaient, quand Wotan les avait destinées à écarter les héros de toute sépulture pour les conduire à l'immortalité charnelle. Cette année, les héros morts sont étendus sur la haute cime comme si le lieu était celui d'un combat et ils disparaissent assez vite, transportés au-delà des limites visibles de la scène, sans destination réelle ou précise.. La scène atteint alors, étrangère à toute idéologie et à toute historicité, une incomparable grandeur qui semble même attirer le retour infini du Feu, la puissance de Loge presque oublié l'an dernier.

A suivre...







NOTES

1. *La plupart des données musicales sur lesquelles nous fondont nos remarques scénographiques ont en effet été étudiées en elles-mêmes dans* **Imaginaire et Utopie ....** *T.I. :* **Wagner,** *Paris, José Corti, 1976; nous ne pouvons donc que les rappeler et y renvoyer constamment.*
2. *Voir op. cit., p. 318-320.*
3. *Op. cit. IIème partie, 2ème chap. :* **Fascination du Walhalla.**

4. *Selon nous, la traduction Aubier-Flammarion de* **Das Rheingold** *aggrave instinctivement la phrase «Ihrem* **Ende eilen** *sie zu» en écrivant : A leur* **perte ils se précipitent,** *aussi sur le double sens du verbe.*
5. *Corps lyrique, propositions pour une poïetique du Personnage et de l'Interprète d'Opéra, dans* **Recherches poïetiques,** *II,* **Le Matériau,** *ouvrage collectif (CNRS), Paris Klincksieck, 1976, p. 191-223.*
6. **Imaginaire et Utopie,** *I,* **Wagner,** *IIème part., chap. 3* **Le destin de Sieglinde,** *ainsi que les pages 342-* 347

Dans le n° 245 page 179, il faut lire :
o **Bac A6 Epreuves Session 1977**
Commentaire d'une œuvre musicale *(sur 10 points)*
Claude DEBUSSY, 1er quatuor (édition Durand, p. 16-26)

bibliographie

MAHLER, de Jean Matter.

La très exhaustive étude de Jean Matter, publiée récemment aux éditions de «l'**Age d'homme**», s'inscrit dans le prolongement d'un premier ouvrage, consacré à ce musicien : «**Mahler le Démoniaque**», qui reposait davantage sur l'intuition, sur une ardente sympathie que sur l'analyse méthodique de l'oeuvre, et paraissait à une époque où Mahler était encore très controversé, relativement peu enregistré, et où les partitions étaient le plus souvent épuisées. (1959)

Quinze ans se sont donc écoulés entre le premier ouvrage de Jean Matter et le nouveau, au cours desquels la perspective de l'auteur s'est entièrement modifiée. Comme il nous en avertit dans son avant-propos, son but n'est pas de nous présenter une biographie suivie, (celle-ci est volontairement ramenée à une simple chronologie, en fin d'ouvrage), mais de nous introduire directement à l'oeuvre, à travers des analyses très détaillées- et des lieder et des symphonies. Les innombrables sources auxquelles se réfère l'auteur, et auxquelles il confronte ses propres points de vue, sont soigneusement répertoriées à la fin de l'ouvrage. Enfin, un substantiel «**supplément thématique**» accompagne les analyses, qui devrait même «**permettre, à la rigueur, de se passer des partitions**» : avantage appréciable pour le mélomane qui désire avoir une connaissance suffisante du matériel thématique de ces imposants monuments pour en apprécier pleinement les beautés et ne pas se perdre dans le labyrinthe, sans pour autant être obligé de s'attarder sur les infinies minuties de l'analyse.

Entre les analyses des symphonies, l'auteur a inséré divers chapitres, dont chacun tente l'approche d'un aspect crucial de l'oeuvre. A chacune de ces investigations se précise ainsi, un peu plus, le portrait de ce fascinant musicien. Citons, à titre d'exemple, un remarquable chapitre consacré à des «**propositions sur le Naturlat**», et le sens qu'il faut donner à cette indication dans les partitions du musicien. Un autre, à cette question si délicate, et si déroutante peut-être pour le non-initié, de l'intégration de «**l'élément lied dans la symphonie**» ; dont l'auteur nous montre à quel point elle parait «si essentielle que lorsqu'elle n'intervient pas, le musicien nous donne l'impression d'y suppléer, tellement chez lui le lied et la symphonie ne cessent d'entretenir ce curieux phénomène d'osmose, montrant à quel point les rapports qui les unissent ont un rapport organique. Au-delà du «**Wunderhorn**», on en a la preuve dans les lieder de Rûckert dont plusieurs éléments détachés du contexte, mais non du climat où ils baignaient, viennent en plus d'un endroit nourrir la substance des symphonies. Ainsi en est-il de cette phrase «**Kindertotenlieder**», si purement élégiaque, qui s'épanouit telle une sombre fleur au milieu de la Marche Funèbre de la Cinquième, exprimant la salutation à la joyeuse lumière du monde».

Enfin plusieurs chapitres analysent les rapports de Mahler avec ses immédiats prédécesseurs, Bruckner entre autres, ou ses contemporains, comme Richard Strauss, et aussi tout ce qui, dans son oeuvre, annonce l'expressionisme de l'Ecole de Vienne.

Un lumineux ouvrage qui ne peut que combler l'attente de tous ceux -professionnels ou amateurs- qui veulent se faire une opinion fondée, non sur l'avis hâtif de tel ou tel critique, mais sur une analyse aussi pénétrante que minutieuse de l'oeuvre du musicien.

Ph. ALLENBACH

IMAGINAIRE ET UTOPIE,
Etudes berlioziennes et wagnériennes.
I. WAGNER par Michel GUIOMAR
- Librairie José CORTI, 11, rue de Médicis, PARIS -

M. Guiomar a prévu trois ouvrages pour proposer aux lecteurs une étude, une analyse complètes et détaillées d'un sujet extrêmement vaste, le drame lyrique. Le premier ouvrage, celui-ci, se consacre surtout à Wagner, encore que parfois il soit fait référence à Berlioz (Benvenuto, Grande messe des morts), Beethoven (4e Concerto piano et orchestre, Fidelio), A. Berg (Wozzeck), Debussy (Pelleas et Mélisande), Mozart (Don Juan, Requiem) et bien d'autres, auxquels il faut ajouter Wieland et Wolfgang Wagner, des chefs d'orchestre et d'éminents scénographes, les uns et les autres ayant joué un rôle important et fructueux dans l'évolution du drame lyrique.

Voici comment M. Guiomar présente ce premier ouvrage : «**Opéra imaginaire, dramaturgie de l'Utopie. De l'oeuvre entière de Berlioz et des drames de Wagner, ces expressions**

ne pourraient se refuser dont la première est souvent appelée, dans une compréhension erronée de l'Imaginaire il est vrai, pour nommer, au-delà des rares ouvrages réellement scéniques, toute l'activité créatrice de Berlioz, ses oeuvres masquant mal leur espérance dramaturgique, ses pages littéraires et sa Vie elle-même. De Wagner l'Utopie est si certaine dans la pensée et dans l'oeuvre dont elle provoque les structures apparentes, que nous ne l'évoquons pas pour en mieux convaincre mais pour en dire les seuls aspects et conséquences sur notre manière d'écouter, de voir et de lire».

De très nombreux ouvrages, de grande valeur ont été, depuis un siècle, consacrés au grand dramaturge allemand, mais à ma connaissance, aucun n'est allé aussi loin et n'a ouvert un horizon aussi vaste et inattendu, illuminant de façon nouvelle, singulièrement enrichissante un cas pour ainsi dire unique dans l'histoire du drame lyrique.

Je ne cacherai pas que la lecture de cet ouvrage demande un certain effort intellectuel, le sujet traité l'impose lui-même, ce livre mettant en évidence tout ce qui concourt à l'élaboration et à la création d'une oeuvre lyrique - Se plier à la discipline sollicitée ouvre un univers intellectuel et artistique ne pouvant être total qu'à la condition de connaitre Wagner dans toutes ses motivations.

Par des propos «de Wieland à Wolfgang Wagner» débute l'ouvrage. Et si la Tétralogie, source inépuisable de commentaires, de jugements, de controverses, voire de critiques parfois acides, occupe la plus grande place dans le travail de M. Guiomar, Tannhaüser, Parsifal, le Vaisseau fantôme donnent lieu à de nombreuses dissertations pénétrantes souvent émouvantes, sollicitant les sentiments humains les plus profonds et les plus nobles : bonheur, angoisse, espérance.

Les chapitres suivants s'attardent longuement sur «Opéra et Scénographie», Direction scénique, direction orchestrale, substantiel chapitre au cours duquel, M. Guiomar rappelle Wagner lui-même affirmant que «la partition doit être le fondement de la direction scénique» et plus loin « Si le chef considère l'orchestre comme une chose à part, il ne peut emprunter des règles pour l'intelligence de celui-ci qu'aux oeuvres de musique pure, à la symphonie ; ainsi, tout ce qui s'écarte des formes de ce genre finira par lui demeurer nécessairement inintelligible. Or ce qui s'écarte de cette forme, c'est justement ce qui reçoit sur la scène la structure particulière par l'évolution d'une action ou d'un sentiment, et par conséquent, ne peut pas trouver son explication dans la musique instrumentale pure, mais dans le développement scénique...». M. Guiomar donne de cela une pertinente conclusion : «Ce n'est qu'en tenant compte du contexte du drame que le chef d'orchestre transmettra le message musical lui-même dans sa pureté».

La suite de l'ouvrage, basée peut-être plus sur la scénographie elle-même expose et explique les mouvements scéniques, analyse l'ouverture du Vaisseau Fantôme dramaturgiquement construit ; puis quelques remarques sur le monde macabre de Wagner «ensemble des possibilités dramaturgiques ouvertes par la Mort que nous nommons le monde macabre de Wagner...» (Tannhaüser, Lohengrin, Tristan et Isolde, Parsifal). Enfin Jeux de la Mort et de la Vie dans la Tétralogie (Naissances, rêves et projets, les Filles du Rhin, Brunhilde, le Walhala, etc....).

Que vous soyez attirés par R. Wagner et son oeuvre, que vous conceviez à leur égard quelques réticences ou que vous les rejetiez, procurez-vous tout de même cet ouvrage car de toute façon il vous fera pénétrer intimement dans ce qu'est ou ce que doit être le Drame Lyrique.

De nombreux articles et utiles exemples musicaux, des clichés scénographiques hors-texte, une bibliographie, un index alphabétique et les oeuvres de Wagner mettent le point final à ce monumental ouvrage.

André MUSSON

ANTON BRUCKNER, Apogée de la Symphonie,
par Paul Gilbert LANGEVIN,
avec les contributions de E.P. Steckel, H. Halbreich,
G. Kars, Ed. Neill, H.H. Schönzeller
et des notes de lecture de Cl. A. Desclouds. Edit. : Editions l'Age d'Homme», 10, Métropole - Lausanne (Suisse)

Le présent livre constitue le second volet d'un ensemble de deux ouvrages consacrés par P.G. Langevin à la musique autrichienne des temps modernes et, singulièrement à l'oeuvre d'Anton Bruckner et de ses héritiers. Le premier livre parut en 1975 sous le titre «Le siècle de Bruckner» dans la Revue Musicale (Editeur : Richard Masse).

Si le premier ouvrage permet de découvrir et d'apprécier cette brillante période de la musique autrichienne, le présent livre, sans la moindre défaillance, et avec enthousiasme, foi et justesse, va intensément au fond du sujet, depuis l'enfance du maitre «né au coeur de la campagne danubienne (...) le plus spécifiquement autrichien des musiciens de son siècle».

Ne vous attendez pas à trouver en ce livre un récit détaillé de la vie de Bruckner ; bibliographies, monographies se sont suffisamment étendues sur ce point pour qu'il soit inutile d'y revenir. Cependant l'ouvrage P.G. Langevin étudie avec soin les motivations secrètes ayant marquées et dirigées A. Bruckner depuis son enfance jusqu'à un épanouissement constant jusqu'à la mort. Si l'étude d'un tempérament, d'un caractère, l'un et l'autre marqués par humilité, simplicité, mysticisme, sources fécondes d'une production artistique méconnue trop longtemps. Fort heureusement, le vaste travail de P.G. Langevin, parce qu'il est empreint de dévouement, de vérité, et de science, une science prenant ses racines dans une oeuvre rejoignant les plus hautes, l'avenir de cette oeuvre doit être assuré.

Après un avant-propos mettant certaines choses au point, par exemple les fausses idées ayant persisté quant à l'époque où Bruckner vécut, sa carrière compositionnelle couvrant la seconde moitié du 19e siècle, etc... le travail monumental de P.G. Langevin débute par un premier cha-

pitre **«Généralités sur l'homme et l'esthétique»** définissant les lieux d'activité première de Bruckner : l'origine, l'architecture du monastère de Saint-Florian, son orgue, chef d'oeuvre du plus grand facteur autrichien du 18e siècle, puis l'ascendance et l'éducation du compositeur. **Mysticisme et wagnérisme : «Bruckner mystique, mais dont le génie est d'essence contemplative s'adressant autant à la Nature qu'à Dieu, et ce sont aussi bien les cimes glacières des Alpes que les trompettes du Jugement dernier qui surgissent à chaque pas dans l'éclatante majesté de son discours orchestral.»** A cette émouvante présentation, plus de 300 pages s'étendent sur «**L'Art de la symphonie, les sources,** perspective historique, héritage de Schubert, de Beethoven, de Bach aux classiques du romantisme, les musiciens de l'avenir, le rythme et la dynamique, la conception du temps et l'unité cyclique.

La musique d'église, autre facette de l'activité créatrice brucknérienne, fruit d'un mysticisme profond qu'une formation de «musicien du service divin» conduisit à l'épanouissement a offert à P.G. Langevin l'occasion d'une dissertation pénétrante. Le lecteur y sera d'autant plus sensible que cet aspect de la production du compositeur reste encore bien ignoré.

A la vie artistique, s'ajoute un domaine au sein duquel Bruckner connut «**les plus riches heures de sa vie professionnelle»** l'Université de Vienne. Là aussi de belles découvertes vous sont offertes grâce à P.G. Langevin. Et ce n'est pas sans une certaine émotion que vous jugerez de l'élévation de pensée de Bruckner en la leçon inaugurale qu'il prononça le 24 avril 1876.

Enfin viennent ce que vous attendez, les analyses des oeuvres. Sous le titre **«clés pour les analyses»** P.G. Langevin donne une vision peu commune et singulièrement expressive des oeuvres. L'aspect quelque peu technique est certes présent, mais aussi et surtout l'attention se porte essentiellement sur le caractère musical et sensible, chose peu commune, hélas ! tant à notre époque on affectionne la seule technique et l'autopsie !

Ainsi, vous vivrez tout ce qu'écrit P.G. Langevin sur : 3 pièces pour orchestre, Symphonie posthume en ré mineur (Die Nullte), 2e symphonie en ut mineur, 3e en ré mineur réunissant «pour la première fois l'ensemble des caractères spécifiques du compositeur...», 4e symphonie «romantique», etc..., quatuor, quintette à cordes, pièces pour instruments solistes (orgue, piano), musique chorale. Chaque analyse est précédée de l'histoire ou genèse de l'oeuvre, et idée intéressante : la formation de l'orchestre.

Sous le titre **«Compléments»** : témoignages, contributions, souvenirs émanant de musiciens ou d'écrivains ajoutent à ce prestigieux ouvrage une couleur particulièrement séduisante.

Un supplément musical, en encart, offre tous les thèmes des neuf symphonies des quatuors et quintettes à cordes.

De belles photographies, hors textes, carte du pays de Bruckner, bibliographie (en français, allemand) écrits de Bruckner, discographie, etc... complètent agréablement et utilement ce remarquable ouvrage devant occuper une place d'honneur dans une bibliothèque musicale, ou intellectuelle soigneusement constituée.

André MUSSON

EXAMENS ET CONCOURS

o **Concours International de flûte pour la musique contemporaine**

Ce concours aura lieu du 3 au 7 juillet 1978 à La Rochelle. Inscriptions jusqu'au 15 mai 1978.
Pour tous renseignements détaillés, s'adresser à : LA RECHERCHE ARTISTIQUE, 104, rue de la Tour 75016 Paris.
Tél. : 504 08-51.

o **Académie Musicale d'été d'Ajaccio**

L'Académie Musicale d'Eté en Corse, se tiendra à Ajaccio du 6 au 27 août 1978 inclus . Cours de niveau moyen et d'interprétation.

Violon	Annie JODRY	Guitare	Maurice ROSSET - Geneviève CHANUT
Alto	Jacques MAILLARD	Harpe	Catherine de PREISSAC
Violoncelle	François MORIN	Piano	Ani et Raffi PETROSSIAN
Flûte	Marcel POZZO DI BORGO	Ensemble Instrumental	Jean-Jacques WERNER

Pour tous renseignements, s'adresser à Monsieur POZZO DI BORGO, 8, rue G. Millandy 92360 Meudon-la-Forêt.
Tél. : 631 75-26.

Des concerts sont prévus.

nOtre discOthèque

Hervé MUSSON

o **LES MUSICIENS DE PROVENCE Vol. 4 - ARION ARN 34370 Y**

Selon une présentation désormais bien connue, **LES MUSICIENS DE PROVENCE** élargissent la collection **INSTRUMENTS ANCIENS** avec ce volume 4 des **MUSIQUES DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE** : 20 pièces, danses ou chansons du XIIe à la fin du XVIe siècle dont deux **BRANSLES de CLAUDE GERVAISE** et deux chansons extraites du recueil de la **Fête DIEU** d'AIX EN PROVENCE.

Les provinces françaises, l'Italie et l'Angleterre sont réunies ici dans ce joyeux concert, que les MUSICIENS DE PROVENCE jouent dans une sorte de jubilation musicale fort sympathique et fort gaie, pleine de tendresse et de musicalité. Un disque qui complète utilement toute collection de musique ancienne, joué sur des copies d'instruments, que les artistes font sonner avec beaucoup d'enthousiasme.

o **DIMITRI CHOSTAKOVITCH - SYMPHONIE EN UT MINEUR : n° 8 op. 65 - LE CHANT DU MONDE LDX 78627 K**

Après le triomphe de la 7e, cette nouvelle symphonie, créée à **MOSCOU** en 1943, reçut un accueil modéré. La musique y est pourtant d'une puissance évocatrice, exceptionnelle, et on se laisse bien vite prendre à la vision apocalyptique de la 1ère partie. Toute l'oeuvre baigne dans un univers sombre, cauchemardesque, univers de la guerre, que l'apaisement du finale a bien du mal à faire oublier. Elle est ici interprétée par **KIRIL KONDRACHINE** à la tête de **l'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MOSCOU** qui en donne une version grandiose. Voilà de quoi rehausser encore l'image d'un musicien mal connu et souvent critiqué, dont l'oeuvre, par ses dimensions expressives, par son univers fantastique touche bien souvent au Sublime. C'est avec plaisir que je mentionne ce disque d'un contenu musical et humain profond et communicatif.

o **FRANZ SCHUBERT - L'OEUVRE POUR PIANO A QUATRE MAINS. Vol. 1 - ARION ARN 336011 3S**

Avec ce volume 1, ARION propose un aspect de **SCHUBERT** un peu laissé pour compte par rapport à la popularité des Sonates, des Lieder ou des Symphonies. C'est la première intégrale de son oeuvre pour piano à 4 mains ou pour deux pianos, et celle-ci atteint à des proportions inattendues, comparée aux réalisations identiques de ses contemporains. Après **MOZART et BEETHOVEN**, le piano à 4 mains nait un peu avec lui. Ces neuf pièces ici gravées, écrites avant tout pour le plaisir de pouvoir partager dans l'intimité les mêmes joies musicales, sont exécutées par **CHRISTIAN IVALDI et NOEL LEE** qui les éclairent par toute la finesse de leurs jeux d'une musicalité franche et précise.

On a dit ces pages austères, ne se livrant pas facilement ; cette affirmation ma parait quelque peu brutale' et si toutes les pièces n'atteignent pas au même niveau d'intérêt musical, **SCHUBERT** s'y montre bien souvent généreux, joyeux, chaleureux même, et les 4 **LAENDLER** (D 814), la **FANTAISIE en fa mineur** (D 940), **LA GRANDE SONATE EN UT** (D 812) ou encore le **DIVERTISSEMENT SUR DES MOTIFS FRANCAIS** (D 823) promettent de beaux émerveillements. Mais surtout l'interprétation racée, nette des deux pianistes qui jouent dans une entente remarquable, sert magnifiquement ces pages. Outre les titres déjà cités, figurent également : **VARIATIONS EN LA BEMOL MAJEUR** (D 813) - **OUVERTURE EN FA** (D 675), et **ALLEGRO en LA mineur «LEBENSSTURME»** (D 947).

o **W. A. MOZART (1756-1791) - LES CONCERTOS POUR INSTRUMENTS A VENT - KV 313 - 314 - 315 299 - 622 - 297 B - 191 - 371 - 412 - 495 - 447 et 417 ERATO ERA 9149 4 KC**

Exception faite de quelques pages secondaires ou inachevées, cet ensemble constitue la presque totalité connue des **CONCERTOS de MOZART POUR INSTRUMENTS A**

VENT, soit 12 au total, du 1er pour basson composé en 1774 au concerto pour clarinette KV 622, son avant dernière oeuvre écrite en 1791. Exécutés ici par **J.P. RAMPAL** (flûte), **LILY LASKINE** (Harpe), **JACQUES LANCELOT** (clarinette), **PIERRE PIERLOT** (hautbois), GEORGES **BARBOTEU** (cor), **PAUL HONGRE** (basson) et les **ORCHESTRES DE CHAMBRE J-F. PAILLARD et BAMBERGER SYMPHONIKER - direction THEODOR GUSCHLBAUER** qui se partagent le travail, ces 12 concertos, très différents vivent d'une musicalité intense. Que dire de tant de beautés, où la grâce, la sensibilité, le plaisir de bien paraitre et la poésie se mêlent si facilement à chaque page. On est tout de suite projeté dans une sorte de féérie sonore, délicate et généreuse qui ne cesse d'émouvoir avec l'air de dire autre chose. Miracle de cette musique apparemment simple et si vibrante que domine de très haut le double concerto pour flûte et harpe KV 299 et l'ultime concerto pour clarinette.

Sans doute la plus belle réussite de ce mois ; Mais avec une telle pléiade d'artistes, pouvait-on s'attendre à autre chose ? Grand merci à ERATO pour une si belle initiative.

o MARIN MARAIS - PIECES DE VIOLES DU IVe LIVRE ASTREE AS 13W

Suivant l'enregistrement qu'il fit, pour la collection **ASTREE**, du second des 5 livres de pièces de violes laissés par **MARIN MARAIS**, enregistrement dont la parution a marqué en quelque sorte le point de départ de l'intérêt porté à ce musicien français, bien peu connu auparavant, le violiste **JORDI SAVALL** élargit aujourd'hui le répertoire avec 33 pièces du quatrième livre **«SUITE D'UN GOUT ETRANGER»** publié en 1717. Tout comme le premier disque dont j'ai eu à l'époque le plaisir de dire les mérites, cette nouvelle production ASTREE présente bien des avantages : Le programme tout d'abord qui permet un plus vaste aperçu de l'oeuvre de **MARAIS**, et dont la musique vaut pour elle-même par la beauté, l'originalité de ses mélodies et de ses accents, MARAIS s'y montre en dehors de tout conformisme, et chaque pièce de cette SUITE, au sens étroit du terme, brille autant isolée que intégrée à son contexte, arbitrairement choisi d'ailleurs, la Suite n'étant pas faite pour être jouée dans son intégralité.

Quant à la Viole, au timbre gracile et doux, MARAIS en tire le maximum tant par la coloration de sa musique, sa dimension expressive pittoresque ou élégante, nerveuse ou simple, que par la virtuosité requise.

Le jeu de **JORDI SAVALL**, qu'accompagnent au clavecin **TON KOOPMAN** et à la guitare baroque **HOPKINSON SMITH**, confère à ces pièces lumineuses toute leur poésie, toute leur authenticité sonore. De fait cet excellent disque offre un beau concert de musique française brillante, chaleureuse et intime.

o LISZT - LES ANNEES DE PELERINAGE - 2ème ANNEE ET SUPPLEMENT : L'ITALIE - VENEZIA NAPOLI - EMI - LA VOIX DE SON MAITRE 2 CO69 12808 CR

Nouvel enregistrement de ces oeuvres dans l'interprétation large de **ALDO CICCOLINI**, elles sont l'expression d'un Romantisme fougueux que **LISZT** confie au piano avec des évocations grandioses. Le côté orchestral du piano ses sonorités de cristal, les vagues de lyrisme impétueux, et surtout une espèce d'héroisme magistral, en sont les grandes constantes. Ces pages, non des moindres, ne laissent pas d'étonner, elles fascinent même ; et cette nouvelle publication à la faveur d'une interprétation très musicale, est la bienvenue.

o SIBELIUS (1865-1957) - SYMPHONIES N° 3 et 6 - PHILIPS - TRESORS CLASSIQUES 9500 142 X - SYMPHONIE n° 4 - TAPIOLA - PHILIPS - TRESORS CLASSIQUES 9500 143 X

Les 3e, 4e et 6e symphonies furent respectivement créées en 1907, 1911 et 1923, le poème **TAPIOLA**, du nom du dieu de la forêt dans la mythologie finlandaise, résulte d'une commande de la **SYMPHONY SOCIETY de NEW-YORK** et date, lui, de 1926. Ces deux disques séparés font suite à la fort belle version que **COLIN DAVIS** a déjà donné chez **PHILIPS** des 5e et 7e. Sans atteindre peut-être à la même grandeur, ces 3 symphonies proposent un bel aperçu de la palette orchestrale de ce maitre finlandais qui tournait le dos aux grandioses déferlements symphoniques venus d'Allemagne pour retrouver un univers plus mesuré.

La direction énergique de **COLIN DAVIS** fait ici merveille.

o MATTHEW LOCKE (1630-1677) - INCIDENTAL MUSIC TO THE TEMPEST - MUSIC FOR HIS MAJESTY'S SACKBUTS AND CORNETTS - L'OISEAU LYRE - **FLORILEGIUM - DSL O 507 K**

En 1674, pour la représentation de la **«Tempête»**, un des premiers opéras de l'histoire de l'Angleterre réalisé à partir d'une pièce de **SHAKESPEARE**, on avait fait appel à de nombreux musiciens et sous ce titre, outre **MATTHEW LOCKE** à qui revient la part de travail la plus importante avec 11 pièces, on trouve également **PELHAM HUMFREY, PIETRO REGGIO, JOHN BANISTER et JAMES HART.** La presque totalité de la partie musicale de la **TEMPETE** nous est parvenue, et **THE ACADEMY OF ANCIENT MUSIC** placé sous la direction de **CHRISTOPHER HOGWOOD** en donne ici tout comme de la **MUSIQUE POUR SACQUEBOUTES et CORNETS DU ROI de MATTHEW LOCKE** une version très musicale. La fraicheur de l'interprétation fait revivre ces oeuvres avec beaucoup de naturel et la poésie simple de la musique vibre dans toute sa réalité sonore. C'est aux travaux de recherche et de publication de **PETER DENNISON et de LUCY ROBINSON** que l'on doit

ce beau résultat.

o BEETHOVEN - SONATES POUR VIOLON ET PIANO no 2 et 4 - op. 12 nº 2/ op. 23 - PHILIPS - TRESORS CLASSIQUES 9500 263 X

CLAUDIO ARRAU et **ARTHUR GRUMIAUX** poursuivent avec la même somptuosité l'enregistrement des sonates pour piano et violon de **BEETHOVEN**. On a déjà dit à l'Education Musicale, lors des précédentes parutions, la valeur de leur interprétation ardente, où ils atteignent à un subtil équilibre entre la technique pure, la précision des attaques et des Tempi, et la sensibilité chaleureuse de leur jeu, né spontanément de la musique ; comme si l'univers poétique de **BEETHOVEN** se retrouvait en eux. Après la publication des nº 5, 1, 7 et 8, ces 2e et 4e sonates, la 4e surtout plus personnelle, plus profonde aussi, semblent vécues intensément. Plus question de savoir ici comment classer ces oeuvres par rapport à la production de **BEETHOVEN** ; on oublie les contextes historique et artistique et seule compte cette musique, toujours nouvelle, et pour elle seule.

o J. HAYDN (1732-1809) - STRING QUARTET op. 76 nº 3 «EMPEROR» - STRING QUARTET op. 76 nº 4 «SUNRISE» - ARGO - ZK 16 B

Isolée de l'intégrale des quatuors à cordes de **HAYDN**, publiée en 7 coffrets chez **ARGO** avec la participation de **AEOLIAN STRING QUARTET**, cette nouvelle présentation plus modeste des 3e et 4e de l'op. 76 en conserve les qualités. **THE AEOLIAN STAING QUARTET** en effet avait donné de cette intégrale une version éblouissante ; souhaitons lui dans la nouvelle présentation de ces deux oeuvres parmi les derniers quatuors de HAYDN, l'audience qu'elle mérite.

Ecrit vers 1797, cet op. 76 constitue un peu l'aboutissement d'un langage, et la douce et pittoresque poésie de cette musique pleine d'invention, d'équilibre, allant tout de suite à l'essentiel, enchante par la délicatesse de ses couleurs et par la jeunesse de son inspiration.

o DEBUSSY - LA MER - PRELUDE A L'APRES MIDI D'UN FAUNE - RAVEL — BOLERO — DECCA ARISTOCRATE 7471 X

Au fou, au fou ! s'était écriée une dame en 1928, à l'occasion de la première du **BOLERO** ; Comment ne pas la comprendre, cette dame de 1928 devant une musique aussi délibérément provocante, d'une rythmique féroce, étourdissante. C'était un peu la négation de tout principe musical, la gloire du rabâchage et de l'artifice que seul justifiait l'orchestre. RAVEL avait voulu s'amuser, et il s'est déguisé en sorcier. On se laisse immanquablement prendre à ce déferlement implacable, qui tourne à l'hystérie, lors du grand dérapage annoncé par la modulation finale, modulation que **ROGER DUCASSE** déplorait fort d'ailleurs. Et quelle épreuve dans cette interprétation, de **SOLTI à la tête de l'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE CHICAGO** ! Pas une variation de Tempo, une dynamique effrayante, un savant dosage de l'orchestre conduisant sans faille d'un bout à l'autre du crescendo, des attaques nettes, un phrasé inflexible, inhumain à force, autant de qualités qui restituent grandement le caractère démoniaque et grandiose de ce **BOLERO**.

Quant au **PRELUDE**, et à la MER DE DEBUSSY, l'orchestre y atteint un relief, une finesse exaltants, alliés à la somptuosité des couleurs et des timbres. Pas de projection excessive ici sur tel ou tel accent, pas d'effets sonores **recherch**és pour eux-mêmes, mais une musique qui coule, se recrée dans toute la richesse de ses reflets, et vous transporte au coeur d'une poétique enchantée, en dehors du temps.

o SCHUBERT - SONATES EN LA MAJEUR D 959 et en LA b MAJEUR D 557, Pour PIANO - DECCA Importé d'Angleterre SXL 6771 K

Deux numéros : D 959 et D 557, autant dire deux extré**mités de** l'oeuvre pour piano de **SCHUBERT**, puisque la **SONATE EN LA** fut l'avant dernière, et que l'autre en **LA bémol**, inachevée, compte parmi les premiers essais de **SCHUBERT** dans ce genre en 1817. Peu de comparaisons à faire également entre ces deux pôles, et, de la légereté insouciante et charmante tournée vers le classisisme de l'une, à l'univers fantastique de l'autre, c'est tout un cheminement artistique et l'aboutissement d'un langage qu'il faudrait étudier. De fait cette grande Sonate en La parait un peu en «trompe l'oeil», et la simplicité, la pittoresque poésie typiquement Schubertienne cache une expression pathétique, tendue et souvent grinçante, que le pianiste RADU LUPU recrée avec beaucoup de noblesse et d'intelligence. Son interprétation large, au phrasé concis, au jeu clair, incisif et dynamique, donne à cette grande page d'allure symphonique quelque chose de grandiose et d'éminement dramatique, sans que rien ne soit ouvertement dit.

o ALBINONI (1671-1751) - INTEGRALE DES 12 CONCERTI op. 7 - PHILIPS TWIN-SET 6701060 X

On est certes loin du chef d'oeuvre authentique, mais ces 12 concertos sans problèmes, interprétés ici par **l'ORCHESTRE DE CHAMBRE DE BERLIN** placé sous la direction de **VITTORIO NEGRI**, pourraient être dédiés aux muses de la «mélodie» tant **ALBINONI** célèbre spontanément celle-ci. La musique évolue dans une sorte d'euphorie instrumentale, toute de candeur, en particulier dans les mouvements lents, et ces oeuvrettes, foncièrement baroques, pleines de fraicheur et de simplicité répondent avant tout au plaisir immédiat du jeu et du concert.

o J-S. BACH - CONCERTO ITALIEN EN FA M BWV 971 - FANTAISIE CHROMATIQUE ET FUGUE en

RE m. BWV 903 - QUATRIEME PARTITA en RE M. BWV 828 - ERATO STU 70999 KC

Le claveciniste **LUCIANO SGRIZZI** nous avait donné, il y a quelques années, une interprétation brillante et très sensible de quelques oeuvres pour clavecin des **SCARLATTI** (ERA 9100 et 9089). Son jeu, léger, incisif et enjoué avait fait la beauté de cette exécution, bien dans l'esprit des clavecinistes italiens, et la musique était apparue dans toute sa réalité sonore. Ce nouveau disque **BACH** avec ses trois titres : **Fantaisie chromatique** de 1730, que les pianistes conservent à leur répertoire de virtuosité, **concerto italien** et **4e partita**, tous deux extraits de la **CLAVIERUBUNG**, propose un autre aspect de son jeu. Son interprétation baigne de lumière, mais l'expression parait moins convaincante, cela reste malgré tout plus un jeu sur l'instrument que la projection intérieure, ; subjective d'un langage. Plutôt que lieu d'expression privilégié, le clavecin reste une finalité, et bien que l'interprétation vivante conserve à la musique toute sa dynamique, elle semble un peu extérieure, moins profonde en tout cas que celle de **BLANDINE VERLET**. Mais on ne définit pas uniquement une exécution à partir de principes et malgré ces remarques, **LUCIANO SGRIZZI** offre de ces trois oeuvres, du concerto Italien surtout, dont la musique semble mieux lui convenir, une version personnelle très fine, très délicate ; autant de particularités qui lui valent de figurer en bonne place vis à vis de ses concurrents.

o CESAR FRANCK - SYMPHONIE EN RE MINEUR - VARIATIONS SYMPHONIQUES POUR PIANO ET ORCHESTRE - DECCA ARISTOCRATE 7473 X

«... Composées ou non sur un texte, les dernières compositions de **FRANCK** expriment à peu près le même sentiment, et ont ce même caractère d'idéale gravité et de sérénité rayonnante que nous admirons dans les parties les plus belles des Béatitudes... ... C'est d'ailleurs la même facture ample et forte, la même expression mélodique, la même richesse et la même originalité harmonique» (PAUL DUKAS : extrait de «Apropos de la **Symphonie en Ré m. de Franck**» Novembre 1893). On accueillit assez mal cette grande Symphonie en 1889 lors de sa première audition, et, malgré ses défenseurs, il lui fut longtemps reproché ses harmonies confuses, son aspect monumental et empesé, comme si l'oeuvre pliait sous le fardeau des idées qu'elle charrie. Pourtant, on ne peut plus justement la définir que **PAUL DUKAS** dans son article et cette musique immense, née d'une pensée organistique ardente, projette... une expression quasi mystique sur un univers sonore profondément humain et généreux. Cette ampleur, cette vibrante méditation s'élève bien au-delà des considérations de style. C'est une musique dans laquelle on se noie.

LORIN MAAZEL à la tête du **CLEVELAND ORCHESTRA** la dirige ici. Cette version grandiose, où l'orchestre apparait sans ostentation dans le subtil équilibre de ses masses, semble animée d'une réelle vie intérieure. La retransmission récente des 5e et 7e de BEETHOVEN avait montré un **LORIN MAAZEL** un peu froid et à mon sens sa direction pêchait par excès d'analyse au détriment du sentiment musical, ici au contraire pas de froideur, et s'il donne une interprétation mesurée de cette Symphonie en Ré m., musique et analyse s'équilibrent, se justifient l'un l'autre. Quant aux variations symphoniques avec PASCAL ROGE au piano, elles montrent d'abord les différences de jeu entre piano et orchestre ; visiblement, les deux parties ne s'entendent pas, elles jouent seulement de «concert», et si l'orchestre parait trop brillant, le piano qu'on lui oppose, en revanche, semble trop fade.

o LA MUSIQUE AU TEMPS DE JACQUES COEUR - ARION ARN 38396 K

L'ENSEMBLE VOCAL FRANCAIS «DA CAMERA» dirigé par **DANIEL MEIER** a réuni sous ce titre 7 oeuvres «A capella» ; religieuses ou profanes, du début du XIIIe à la fin du XVe siècle, chacune de ces 7 oeuvres rapportant un aspect de l'évolution de la musique et de la société d'alors. Ainsi de **PEROTIN** à **HAYNE VAN GHIZECHEN**, musicien obscur du XVe siècle, sans oublier **OCKEGHEM, DUFAY** et **ADAM DE LA HALLE**, la musique se civilise, devient plus aimable, plus complexe dans sa variété, les formes se précisent et l'art quitte l'abstraction austère pour la galanterie, modèle par l'éveil d'une sensibilité plus quotidienne. Le panorama proposé définit grandement cette évolution, et de par l'interprétation rigoureuse de ce petit cénacle de chanteurs, ces 7 oeuvres, rondeaux, organum, messes, Motets, chansons, sont autant de témoignages de la grande vitalité de la musique en ces temps d'exaltations.

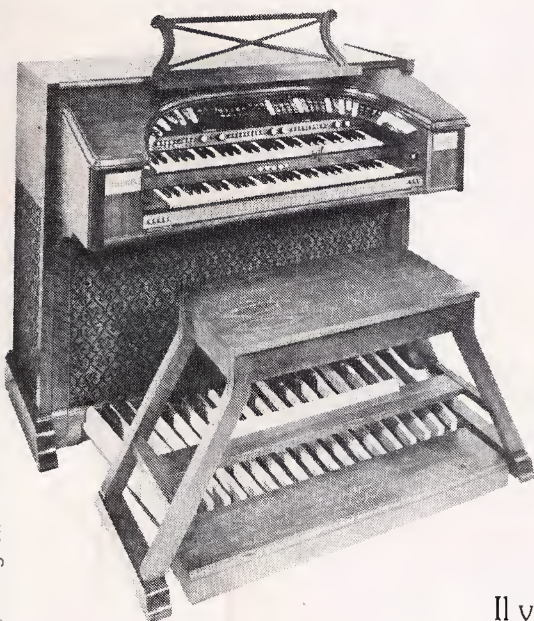
o FRANZ LISZT (1811-1886) — FANTAISIE ET FUGUE sur le choral : «Ad nos, ad salutarem - Undam» du Prophète — PRELUDE ET FUGUE SUR B.A.C.H. — VARIATIONS sur «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen...» - ARION ARN 38389 K

Décidément, les disques se suivent de près ! Récemment, c'était **XAVIER DARASSE** chez **ERATO**, maintenant **LOUIS ROBILLIARD chez ARION**. L'orgue de Liszt serait-il à l'ordre du jour ? Qui s'en plaindrait d'ailleurs ; cette musique le mérite bien, et de plus, ces deux enregistrements, loin de se concurrencer traduisent deux visions différentes et personnelles de ces pages du plus grand **LISZT**, du plus essentiel en tout cas, et parmi les plus importants de toute la littérature romantique inspirée par l'instrument. L'une plus imaginée, l'autre plus fougueuse, à vous de choisir. Celle de **ROBILLIARD**, plus tendue, plus en relief, plus brillante, illumine chaque accent, chaque phrase, avec un panache tout romantique. **ROBILLIARD** joue beaucoup sur les contrastes, l'instrument choisi n'y est certes par étranger ; **l'orgue de ZURICH** en effet, semble mieux se prêter aux grands effets que le **CAVAILLE-COLL de TOULOUSE**, d'un romantisme apparemment plus méditatif. Quoi qu'il en soit, les deux versions valent d'être entendues, quant à ma préférence, elle irait plutôt à l'interprétation très colorée de ROBILLIARD, malgré tout plus féconde.

Virtuose ou amateur nous saurons vous satisfaire.

PIANO CENTER,
leader français des instruments à clavier,
présente, sur 2.800 m2,
la plus belle exposition de la région parisienne,
de pianos, orgues et synthétiseurs ;
assisté des meilleurs conseillers-techniciens,
vous trouverez l'instrument
répondant à votre personnalité
et à vos connaissances musicales.





Offre gratuite
Sur simple demande, nous vous ferons parvenir
notre luxueux catalogue présentant
83 instruments en photos couleur.
Cette brochure regroupe
22 des meilleures marques mondiales
de pianos et orgues électroniques.
Il vous suffit d'écrire à l'une des adresses ci-dessous.

Lafourcade Conseil/Solvignon

Piano center

PIANOS : 71, rue de l'Aigle - 92250 LA GARENNE - Tél. 242.26.30 et 782.75.67
PIANOS et ORGUES : 122-124, rue de Paris - 93100 MONTREUIL - Tél. 857.63.38